روعة التكريم (*)

الدكتور محمود السيّد
وزيـر الثقـافة

أيُّها الحفل الكريم:

أحييكم أطيب تحية باسم وزارة الثقافة السورية، وأتوجه بأسمى آيات الشكر والتقدير والإكبار والولاء لقائد مسيرة الأمة السيّد الرئيس بشار الأسد على ما أولاه من تكريم لهذه الكوكبة المتميزة من الأدباء من أبناء الوطن بمنحهم وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة:

الأديب سليمان العيسى الشاعر والناثر والإنسان الإنسان المتفجر صفاءً وعذوبة ورقة.

(*) كلمة السيد وزير الثقافة في حفل تكريم الأدباء: سليمان العيسى -محمد الماغوط- وليد إخلاصي، في مكتبة الأسد، ٢/٥/٢٠٠٥، بمناسبة منحهم وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة

الأديب محمد الماغوط الشاعر والصحافي والكاتب المسرحي المنساب صدقًا وبساطة ووضوحًا.

الأديب وليد إخلاصي القاص والروائي والصحافي والمسرحي والمحدث وكاتب المقالات والدراسات المتدفق عفوية وغزارة وبهاء.

وما أروعه من تكريم يجيء من السيّد رئيس الجمهورية الوفيّ لقيم الإبداع، والمقدّر لأصحاب العقول المبدعة من ذوي التجارب الإنسانية العميقة الزاخرة بكل ما هو نبيل وسام في هذه الحياة، هذه التجارب التي تعد منهلاً عذباً للأجيال ينهلون منها ما يرتقي بالفكر، ويسمو بالقيم، ويغذي الوجدان.

وإن الوطن ليعتز ويزهو بهذه القامات الأدبية العالية المتواضعة كالشموخ والشامخة كالتواضع، والتي استحقت التكريم بكل جدارة، وما أسمى أن يقابل الوفاء بالوفاء!

فلقد كان مكرمونا أوفياء للوطن، للأرض، للقيم، للإنسان، للكلمة الشريفة المسؤولة. فكانت الكتابة لديهم صلاة وعبادة، وقفوا أنفسهم لها، وتبتّلوا على محرابها، وتمسكوا بالقلم أداتها. ألم يقل الماغوط: «لديّ استعداد لأن أتنازل عن مليون شيء، ولكن لا أتنازل عن قلمي، ولا مال ولا سلطة ولا غيرهما يعوض عن الكتابة» إيمانًا منه بأننا لن ننتصر على أعدائنا، أعداء حريتنا وتاريخنا ومستقبلنا بالسلاح الأبيض أو الأحمر، بل بالسلاح الأزرق على حد تعبيره، أي بالكلمة الهادفة الملتزمة.

ولقد قادتهم أقلامهم إلى مزيد من محاربة القهر والاستبداد إن في داخل السجون أو في خارجها، وهم يحملون الهم القومي لأمتهم، فكانوا المعبرين عن آلامها وآمالها صدقاً ووفاءً وشرفاً وإباءً.

وظلّ الأدب صديقًا وفيًا لمكرمينا في الدروب التي قطعوها، تمسكوا به في رحلة المكابدة والمعاناة لأنه طريق النور، فلنستمع إلى الأديب وليد إخلاصي يقول: «أغمض عينيك يا صاحبي وفكّر قليلاً من أين أتيت، وإلى أين تمضي، ستجد أن النور هو الذي يمتد عبر طريقك»، وها هو ذا الشاعر الماغوط يعبّر عن معاناته ووقوف الشعر إلى جانبه في مكابدته قائلاً:

في ليالي البرد
والجوع
والقهر
والذل
والإدمان
والإهمال
والمطاردات
في الأقبية والملاجئ
وفي المقابر والحاويات
من وقف إلى جانبي
غيرُ الشعر؟
ولذلك لن أتخلى عنه
مهما كانت صحبتُه مملةً ومضنيةً ومقرفةً.

لقد آمن مكرمونا أن الكلمة هي الوسيلة المثلى لتحطيم القيود وتحرير الفكر والتصدي للجائر والزائف والجامد والتابع والناقل وغير ذلك من غير الصحيح وغير الأصيل وغير الأخلاقي، وكانت الكلمة وسيلتهم الأساسية للنضال حتى تنقشع تلك الظلمة المخيمة على مناطق شاسعة من فكر الإبداع، إيماناً منهم أن مصير الأمم في مستقبلها رهين بإبداع أبنائها، وما كان المبدع إلا ضميرَ مجتمعه ورمزَ إرادته، والشاهدَ على عصره، والمعبرَ عن ثقافته، والحاثَّ على التغيير، والموقظَ للهمم، وطالما نَفَذَ المبدع ببصيرته مخترقاً غيوم الاحتمالات، ومستخلصاً الغايات من متاهة الرؤى المتضاربة، ورحم الله العقاد إذ يقول: «ولنعلم بعدُ أن للأمة جهازاً عصبياً يحس بما يعتريها، وينبهها إلى ما يجب عليها، وأن الأديب الحق أدق أعصابها نسجاً وأسرعها للمس تنبهاً، ولا غنى لجسم الأمة عن هذه الأعصاب المفرطة في الإحساس».

إن مكرمينا صهرتهم الأحزان والآلام في مسيرة حياتهم، وما أكثر من صهرتهم الآلام في واقعنا العربي! وكان الألم معلماً على حد تعبير الشاعر الفرنسي Musset، والألم الكبير يجعلنا كباراً على حدّ تعبيره أيضًا، وها هو ذا الشاعر سليمان العيسى يقول:

يا لروعة الطفولة وصفاء الأحلام!

الجوعُ وحده يستطيع أن يُبدعَ

أن يبنيَ العالمَ من جديد!

ويقول الماغوط:

«أنا لا أكتب إذا لم أكن مثخنًا بالجراح، والحزن هو جوهر كل إبداع وتفوق ونبوغ، حتى الكوميديا الراقية، إذا لم يكن الحزن منطلقها تصبح تلفيقًا وتهريجًا، وعلى المبدع الأصيل أن يدفع ثمن ما يكتب لا أن يقبضَ كما يفعل المزيفون وتجار الكلمة».

ولقد كان ثمة تزامل بين القراءة والكتابة عند مكرمينا الثلاثة، إذ إنهم اتسموا بالنهم في القراءة منذ نعومة أظفارهم، ولكنها القراءة الواعية المتمثلة والمستوعبة والناقدة وصولاً إلى توظيفها في الكتابة المبدعة.

أيُها الحفل الكريم:

إننا نواجه في الألفية الثالثة عالمًا يزخر بالمتناقضات والاضطرابات، يتوازى فيه تكتل دوله مع تفتيت دويلاته، ولا يفوق نموه الاقتصادي إلا زيادة عدد فقرائه. وها نحن أولاء نرى كبار عالمنا يصدرون لصغاره حروبهم وصراعاتهم وأزماتهم، يفتتونها حروبًا أهلية وصراعات عرقية ودينية ولغوية، وبطالة وتهميشاً واستبعاداً وسحقاً لإنسانية الإنسان.

ولقد حذرنا «غاندي» من قبلُ من سياسة بلا مبادئ، وتجارة بلا أخلاق، وثروة بلا عمل، وتعليم بلا تربية، وعلم بلا ضمير، وعبادة بلا تضحية، وها نحن أولاء في الألفية الثالثة نتساءل: ترى ألم تتحقق رؤية غاندي في عالمنا المعاصر؟

إن حياتنا المادية في ظلال العولمة تقوم على تقانة متقدمة في حين تئن حياتنا الروحية تحت وطأة الخَواء، فألهتنا التقانة المتقدمة بقدرتها الفائقة على إحداث التغيير في الوقت الذي نسينا فيه ما بقي وسيبقى دوما ثابتًا في داخلنا دون تغيير، نسينا مطالبنا الوجدانية وحاجتنا الدائمة إلى المثل العليا وإلى الألفة والمحبة والتآخي والإحساس بالذات والهوية.

لقد تفاقمت ظاهرة الاغتراب والجفاء الاجتماعي والانكفاء على الذات في عالمنا المعاصر، وانقطعت الصلة مع جار السكن وجار العمل، بل مع رفقاء البيت الواحد أحيانًا، وكيف يمكن لإنسان هذا العصر أن يتواصل مع غيره عن بعد في الوقت الذي فقد فيه القدرة على التواصل عن قرب مع الجار والشريك والزميل؟

إن المجتمع الإنساني الحديث يعاني من حضارة الانفصال: انفصال بين الفكر والسلوك، وبين النظرية والتطبيق، وبين التعليم والتربية، وبين التنمية والمحافظة على البيئة، وبين التقدم الاقتصادي وتحقيق الرفاهية الحق، وبين قدرات التقانة ونتائجها المتحققة فعليًا ولا مفر من أن يؤدي هذا الانفصال إلى انفصال الإنسان عن أخيه الإنسان، واتساع الهوة بين من يملك ومن لا يملك، وبين من يعرف ومن لا يعرف!

ومما يزيدنا إحباطًا وحسرة وتمزقًا وأرقًا حالُ التفكك الضاريةُ أطنَابها في جنبات الوطن العربي وما يصاحبها من فتور العزيمة الجماعية، وهذا ما يجعل هزالنا المجتمعي لقمة سائغة أمام القوى المتغطرسة، إذ إن الطريق ممهد أمامها لتسري كالنار في الهشيم، مخترقة الكيان العربي عبر مسارات تفككه وفجوات تناقضاته.

ويطل أدباؤنا علينا ليبددوا سحب اليأس والتشاؤم من عالمنا، يستنهضون الهمم، ويشحذون العزائم، ويبعثون التفاؤل في العقول والنفوس، فلنستمع إلى أديبنا الكبير سليمان العيسى يقول:

هل ينحدر الحلم؟

هل نيأسُ.. ونُلقي بكل شيءٍ إلى الهوة

هوةِ العدمِ والضياعِ التي يريدونها لنا؟
إنني ما أزال أتشبثُ بطفولتي...
بأحلامي العتيدة... بينابيعي التي لا تندحر...
ما أزال أعيشُ نبضاتِ القادمين
بجذور سنديانةٍ عتيقةٍ، عتيقةٍ كالدهر... مختبئةٍ في أعماقِ الأرض...
ويقول في موضع آخر:
عربياً سوف أبقى
شاعراً للأرض، إنساناً سأبقى
كجذورِ السنديان
كالصحارى... كالزمان
سوف أبقى... سوف أبقى
ورائع جداً البقاء المحوط بالحب والهيام للأرض والإنسان:
أحبك يا أرضي وأسأل
والهوى
سؤال.. لِمَ العشق الجميل
عذاب؟
أحبك... إنساناً
وعشباً ورملة
يباساً
وحلماً ضجّ منه إهاب

وما أجمل ما قاله الصديق الأستاذ الدكتور خالد الرويشان وزير الثقافة والسياحة اليمني في الاحتفاء بشاعرنا سليمان العيسى في اليمن:

«احتفاؤنا بك احتفاء بنبضة برعم خافق بالحياة كنت قد أودعته صحراء تيهنا ويأبهى ما زرعته في جنبات أصقاعنا.

غناؤكَ غنَاء، وحياة ورُواء، صوتك بلاد وتاريخ وسَناء.

منك تعلمنا كيف نذرو أقمار أحلامنا في مفازات اليأس

كي تثور سنابل حياة، وتفور ينابيع أمل».

أما أديبنا الماغوط فما أبهى التصاقه بأرض بلاده أيضاً إذ يقول: «أنا مثل بردى حين يجفُ أجف، وحين يتدفق أتدفق. ودمشق هي قصة الحب الأول والصوت الأول، بعيداً عن شوارعها أصاب بالكساح، ودون رائحتها أصاب بزكام أبدي!».

وما أعمق إيمانه بشعبه وتعلقه بوطنه!:

يا شعبيَ احتضني

أنت الأبُ الحكيم

وأنا الابنُ الضال

ولكنني أقسم بكلِّ جليلٍ ومحرم

ما نسيتُك يا وطني في يومٍ من الأيام.

وما أروع وفاءه تجاه حبيبته سورية:

سوريا

أيتها الحبيبةُ والمفداة

يا بواخر الشرف التي لا مرافئَ لها

نعرف أنك أبيةٌ لا تطلبين النجدة

لو مزقوا أجسادنا بعددِ نجومك
لو شطَّروا أطفالَنا كالإسفنج
ونشروا دماءَهم على مطالع الكتبِ والتماثيل
لن نخونَك يا حبيبة
سنغرسُ على حدودِك كالكلابات!

وأما أديبنا الكبير «وليد إخلاصي» فهو في مؤلفاته كافة ومنها رواية «الفتوحات» ومسرحية «العشاء الأخير» وقصة «نافذة على قلب أسود» و«التحدي» يرنو إلى المستقبل المضيء، وهو مفعم بالحيوية والصدق والحرية والإنسانية، وها هو ذا يقول: «لا تنتفي إنسانية الإنسان دون الديمقراطية والحرية»، ويدعو في الوقت نفسه إلى ديمقراطية الثقافة انطلاقًا من رؤيته أن الثقافة هي فعل ديمقراطي، وتصنع من الأسفل إلى الأعلى، وعندما تصنع من الأعلى إلى الأسفل تصبح نوعاً من القمع، ولا يكتب لها البقاء».

أيَّتها السيدات، أيُّها السادة:

اتسم أدباؤنا المكرمون بالمشاعر الرقيقة، والأحاسيس النبيلة، والقيم الرائعة، ولقد زان ذلك كله الحكمة، إذ طالما توافرت المعرفة وغابت الحكمة، ولكن أدباءَنا المكرمين أضافوا إلى المعارف والمناقب الرفيعة التي بها يتحلون سمة الحكمة، والحكمة هي أصفى رحيق يُقَطِّرِه عقل الإنسان، فلنستمع إلى الأديب وليد إخلاصي يقول:

«كثيراً ما يصاب الكاتب بالإعجاب بالعمل الذي يكتبه ظناً منه أنه قد فعل شيئًا عجيباً، ويظن نفسه على حق، وإذا ما استمر ذلك الإعجاب فتلك هي المصيبة»، ويعتقد أن أشد أنواع الأمراض خطورة على الكاتب اعتقاده بأنه يمتلك الحقيقة أو جزءاً منها.

ويقول أيضاً:

«سأكون فخورا بأن أكون في عداد المجتهدين الذين لا يعرفون الملل».
«والكاتب الحقيقي هو الذي يمتلك المثابرة على إثارة التساؤل وعلى العمل الذي يحقق شيئاً أفضل للحياة».

ويرى: «أن الأصالة ليست في الاستقلال عن المناخ الإبداعي للكون، وإنما هي نقطة أساسية في دائرة الفن، فالتغريب تحليق خارج محيط الدائرة، والتجريب نشاط على المحيط نفسه. أما الأصالة فهي نقطة داخل الدائرة، نعرّب في المسرح لأننا فقراء، ونجرّب لأننا طامحون، والأصالة هي المساهمة الفعالة في الحضارة الإنسانية العظيمة».

أما الأديب الماغوط فيرى: «أن الجبال زائلة والبحار زائلة والحضارات زائلة. أما الحب فباقٍ».

وجميلة جداً مقولته: «المبدع كالنهر الجاري متى استقرّ تعفّن»، ومقولته: «الحرية هي منطلق كل شيء».

ويرى أديبنا سليمان العيسى أن الفن العظيم يتفجر من ينابيع ثلاثة عظيمة:

الموهبة أصيلة...

والتجربة حية عميقة...

والثقافة متجددة أبداً...

وقليل من ظفروا بالكنوز الثلاثة مجتمعةً

إنهم هم الخالدون.

ويقول أيضاً:

لـم ألقَ أكـرمَ مـــن ترابِ بلادِنا نغتالُـــهُ وَيَضمُّنـــا تحتـــانا

أيها الحفل الكريم،

لقد جاء تكريم السيّد الرئيس لأدبائنا جزاء وفاقاً لثمرات عقولهم النيّرة، وعطاءاتهم المستمرة، وانتمائهم الوطني والقومي، وتمسكهم بثوابت الأمة والدفاع عن قضاياها العادلة.

وينضم هذا التكريم إلى تكريمات سابقة من لدن راعي العلم والعلماء والأدب والأدباء لبعض رجالات الفكر والثقافة، ومنهم: «الأستاذ الدكتور عبد السلام العجيلي، والأستاذ الدكتور عبد الرزاق قدورة، والأستاذ الدكتور إبراهيم الكيلاني، والأستاذ الدكتور عبد الكريم اليافي، والأستاذ الدكتور فاخر عاقل، والأستاذ الدكتور عادل العوا، والأديبان حنا مينة وزكريا تامر»، وهي سنّةٌ كان قد أسس لها ورعاها من قبلُ القائد الخالد حافظ الأسد.

فتحية الإكبار والوفاء مقرونة بأسمى آيات الشكر والعرفان بالجميل والفضل العميم للسيد الرئيس بشار الأسد.

وهنيئاً لكم أيها المكرمون الأفاضل، مدّ الله في أعماركم، ومتعكم بالصحة والسعادة والهناءة.

دمتم سالمين معززين دائماً وأبداً، ودام قائدكم مظفراً، ووطنكم عالياً وشامخاً، وأمتكم حية وخالدة على الدوام.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

❖ ❖ ❖

١٥

ثقافة الممكن واللاممكن

رئيس التحرير
علـــي القيم

ما زالت الدراسات والأبحاث عن «العولمة» أكثر من أن تعد وتحصى، ومازالت مفاهيمها وتعريفاتها تتطور وتتجدد مع تجدد وتعدد الرؤى والأبحاث والمفاهيم والآراء، وآخر تعريف يبيّن معضلاتها الراهنة وتناقضاتها يقول: «أنها غير معولمة بما فيه الكفاية، ذلك أن عمق العولمة مشروط بعمق الثراء، باختصار إنها عولمة لا مكان فيها للفقراء، فهي إذ توفر حقاً إمكانات التواصل والتنقل، وتضغط الزمن، فإنها توفر ذلك لمن يملك لا لمن لا يملك».

مخاطر «العولمة» وتناقضاتها لم تقتصر على دول العالم الثالث، بل امتدت إلى الولايات المتحدة الأمريكية نفسها، فها هو «صموئيل هنتنغتون» في كتابه الجديد عن «الهوية الأمريكية» يثير جملة من الانتقادات حيث يقول: «تقلب العولمة أشياء كثيرة رأساً على عقب، وتكثّف عمليات التفاعل بين المجتمعات المختلفة، وتخلق أوضاعاً متشابهة في بلدان غربية عدة، تمر بأزمات مرتبطة بهويتها الوطنية».

وبعد أن شبعنا من مصطلحات «الحداثة»، و«ما بعد الحداثة» ما هي تناقضات «العولمة» تفرز مصطلحاً جديداً، تحمل عنوان «السوبر حداثة» التي تدرس حداثة الأكوان الممكنة والافتراضية، أي تدرس الأفكار التي لم نفكّر بها من قبل، وحقل «السوبر حداثة» هو دراسة ما هو ممكن أن يكون صادقاً، لا دراسة ما هو صادق بالفعل، أما الحداثة فتعتبر المعرفة ممكنة في عالمنا الواقعي فقط، وبينما تدرس الحداثة العالم الواقعي، وتعتبره قائماً بذاته ومستقلاً عن العقل، تعتبر ما بعد الحداثة، أن العالم غير مستقل عن العقل، بل هو نتيجة بناءات عقلية.

أما «السوبر حداثة» فتتجنب المذهبين السابقين، حين تدرس الممكن واللاممكن، فالممكن قائم بذاته، أي مستقل عن العقل ويعتمد على العقل في آن معاً.. وتعترف «الحداثة» بنظام فكري واحد صادق ومقبول ومسلم به، أما «ما بعد الحداثة» فتتجه نحو التعددية، فتقول بعدم فصل نظام فكري أو سلوكي عن نظام آخر. أما «السوبر حداثة» فتدافع عن التعددية في الفرد الواحد ذاته، فمن غير الضروري أن يكون للفرد الواحد نظام فكري واحد، بل لا بد أن يكون للفرد نظم فكرية متعددة، كمن ينتج نظريات علمية مختلفة، ومتناقضة فيما بينها، كما أنتج العالم الشهير «أنيشتاين» نظرية «ميكانيكا الكم» ونظرية «النسبيّة» المتعارضتين.

تسعى «الحداثة» للوصول إلى اليقين ودراسته.. أما «ما بعد الحداثة» فتدرس اللايقين، وتدّعي أنه ملازم للعلم.. أما «السوبر حداثة» الذي يقدمها لنا الأستاذ حسن عجمي في كتاب جديد صدر عن مكتبة بيسان -بيروت ٢٠٠٥، فتدرس اللامعقوليات وتدرس اللايقين على أساس أنه يقين، ولأنها تدرس الممكن الافتراضي، فهي تدرس اللامعقول في عالمنا، على أنه معقول في عالم ممكن، واللايقين في عالمنا، على أنه لا يقين في عوالم أخرى.. أيضاً تقول «الحداثة» مع «هيغل» أن الواقعي عقلاني، وأن العقلاني واقعي، بينما تقول «مابعد الحداثة» أن

الواقعي ليس عقلانياً، والعقلاني ليس واقعياً، وعلى هذا الأساس تعتبر «السوبر حداثة» أن الوهمي عقلاني، والعقلاني وهمي، والواقع أحد تشخصات الوهم، كما أن الوهم أحد تشخصات الواقع..

❖ ❖ ❖

في عالم «العولمة» الراهن وما أفرز من تناقضات ملموسة في الفكر والفلسفة والاجتماع والاقتصاد والأدب، أصبح الموضوعي، يتكوّن من مجموع تشخصات اللاموضوعي، والحقيقة من مجموع تشخصات اللاحقائق، والمعيار الصحيح من مجموع تشخصات المعايير النسبية والمتضاربة فيما بينها.. بمعنى ما، الحقيقة هي مجموعة أوهام، والأوهام هي العوالم الممكنة، والمعنى هو مجموع اللا معاني التي تتكون منها الأكوان المختلفة، والمعرفة هي مجموع اللامعرفيات التي تشكل العوالم الممكنة.

في ظل هذا التناقض «العولي» يمكن القول إذا كانت «ما بعد الحداثة» التي شغلنا بها سنوات عديدة، تميزّت بالكشف عن نهايات الأشياء، كنهاية «الإيديولوجيا» والفن والطبقة.. فإن «السوبر حداثة» تركز على بدايات الأشياء لأنها تدرس الممكن الذي يندفع نحو أن يتحقق، وقد لا يتحقق، وهذا يعني أن الفرد أصبح أو سيصبح عاجزاً عن أن يحس الإحساسات التي كان ينبغي أن يحسّها، وأصبح لا يستشعر المشاعر التي كان يستشعرها، ولا يرد ردود الأفعال التي كان يتوقع أن يردّ بها.. فكأن الفرد في عالم «السوبر حداثة» فقد حسّ الواقعية، بل حسّ التمييز بين ما ينبغي أن يفعل، وما لا ينبغي أن يفعل، وبين ما ينبغي أن يقال ولا يقال..

إن الإعلام لم يعد في عالم اليوم، يخبرنا عن الواقع، بل أصبح يصهرنا فيه، إن صحّ التعبير.. أصبح يحشرنا في اليومي، ويغرقنا فيه، أصبح يخبرنا إلى حدّ التخمة، مفوضاً عن أن يجعلنا ندرك الأحداث في بعدها التاريخي ودلالاتها العميقة، صرنا نضيع في جزئياتها، بل إن الأحداث هي التي أصبحت تضيع وتتحلل وتتفتت.. لقد غدا الإعلام أداة لتفتيت الواقع والأحداث، وتحليلها وتحويلها إلى مركبات.. مثل: تحويل الحروب إلى معارك متفرقة، وتحويل المواقف إلى ردود أفعال متغلبة، والأفكار إلى انطباعات مترددة، والانقلابات إلى سلسلة من الفتن، والاحتلال إلى عمليات إصلاح وتحرير..

أمام تحولات «السوبر حداثة» فقد العالم التمييز بين الواقعي واللاواقعي، وأصبح هناك صعوبة كبيرة في تحديد صحة الخطابات ومعنا ها، وفقد حسّ الانفصال وحس الاختلاف، وفقدت القدرة على التمييز.. في عالم اليوم أصبحت اللحظة ليست هي أصغر جزء في الحاضر.. إن الحاضر كلحظة يحدث فجوة في الحال الراهن، واللحظي هو ما يقوم ضد الراهن.. وما يميّز العصر هو كونه علاقة متفجرّة للماضي بالمستقبل، فعند كل عصر ينكشف عالم من العوالم، أي تنكشف علاقة جديدة للماضي بالمستقبل، والحداثة إذاً شكل من العلاقة المتوترة مع ما يحدث في الوضع الراهن، وهي بذلك لا تقابل ما قبلها، ولا مابعدها، وإنما تقابل ما ليس إياها..

❖ ❖ ❖

مصطلحات «الحداثة» و «ما بعد الحداثة» و «السوبر حداثة» وما قد تفرزه الأيام في «عالم العولمة» من تيارات فكرية وثقافية وحياتية جديدة، ليس المهم الوقوف طويلاً عند معناها ودلالاتها، بل المهم فهمها ودراستها على ضوء الواقع والأحداث.. لأن الوقوف السطحي عند هذه المصطلحات يؤدي غالباً إلى تعامل انفعالي معها، فإما الرفض التام بحجة المحافظة على الأصالة، وإما التمسك الأعمى بدليل ضرورة مواكبة العصر..

الحركة الحضارية تتطلع دائماً إلى الجديد، دون تفريط بما حققته في تاريخها الحضاري، ودون أن تلغيه، لأنها حركة واحدة مترابطة الخطا، متواصلة الحلقات، ولو ألقينا نظرة على تاريخنا الموغل في القدم وخاصة فترة الازدهار في العهدين الأموي والعباسي، لرأينا الرفض الكامل للتقليد والجمود، والسعي المتواصل إلى التجديد والتطور والتواصل مع حضارات الشعوب والأمم، وكانت الحركة الحضارية العربية الإسلامية تميزّ دائماً وبصورة واضحة وجليّه بين البدعة والإبداع، وبين «التحديث» الحقيقي، و «التحديث» المزيّف، وعندما توقفت مسيرة هذه الحركة، توقفت حركة الإبداع والتطور فيها.

تأكيد الماضي والموروث، لا يلغي الانفتاح على المعارف الحديثة الكونية، ذلك أن «العلم اللاحق هو الذي يفسّر العلم السابق، وبقدر ما أن الحاضر الفاعل هو الذي

ينقد الماضي المنفعل، يقوم الأمر في اكتشاف الآخر، ويقوم أولاً وأخيراً، في عقل نقدي حداثي، يتخلص من المجرد، ويتعامل مع المشخص، ويتحرر من الكلي ويقبل بالجزئي، ويطرد التعميم الذي لا يقبل بالاختيار ويذهب إلى حيز محدود قابل للتجربة، (العولمة والمشروع الثقافي العربي المحتمل - د.فيصل دراج).

من الواضح أن المفاهيم قد تغيّرت جذرياً في السنوات القليلة الماضية، مما خلق تحديات كبرى على مستويات مختلفة، خلقت بدورها مخاطر حقيقية للشعوب والأمم، كان سببها المبالغة في النزعة الدفاعية الاحتمائية، واتخاذها سداً منيعاً يحول دون الانفتاح والتجدد..

الإنسانية في عالم اليوم أمام مفترق طرق: فإما أن تواصل في تزاوج العقلانية والاستهلاك المادي واللامادي اللا محدود للأقليّة، وإما أن تنتهج الطريق الثاني الذي يحاول تفعيل النجاعة والحيوية، أي التوافق بين المصالح الجماعية، والبحث عن الهوية والذات في نفس الوقت.

مفاهيم «الحداثة» و«السوبر حداثة» أدت إلى الخلط واللبس بين مفهومي التغيير والتقدم، فالتغيير كمي ومادي، في حين أن التقدم معنوي وفكري وروحي، والتغيير محركه العلم والتقانة والعمل، في حين أن التقدم يبنى على القيم والأخلاق، وكان الفيلسوف والعالم الشهير «برتراند روسل» قد وصف هذه الحالة بقوله: «يمكن أن يحدث التغيير يوماً، ولكن إحداث التقدم مشكوك فيه، أي أنه إشكالي».

❖ ❖ ❖

تحديات «العولمة، ومفاهيمها»، وضعت العرب في حالة لا يحسدون عليها، مما جعلهم لا ينظرون إلى مستقبلهم نظرة تفاؤل، وسبب ذلك يعود إلى أنهم وجدوا أنفسهم محاصرين في عالم لا يلعبون فيه أي دور تقريباً.

لقد انتهى زمن كانت فيه الأفكار والتيارات واضحة مستقرة، فأصبحنا نعيش التمزق بين المثال الذي نؤمن به، والواقع الذي نعيش.. من هنا يمكن القول: إن فرصة التفكير الإيجابي المنظم لن تتوفر لنا إلا بعد وقت طويل، وقد يستغرق ذلك جيلاً كاملاً، فقد أصبحت كل المفاهيم «بفضل العولمة» وتحولاتها، محلّ شك، فقد

حلّت «إيديولوجيا الاستهلاك» في كل شيء، وأصبحت البديل الذي يفرض نفسه في حالة الفراغ الحالي الذي نعيشه، وهي المرحلة التي خلفت نهاية العصر «الإيديولوجي»، ولا يبدو أن هذه النهاية قد فتحت مسالك النقد، أو أسفرت عن عصر أكثر استنارة.. الثورة «التكنولوجية» لا توفر مجالاً واسعاً للتفكير النقدي، وإن جاءت فتحاً في مجال توفير المعلومات وانتشارها، لأن التدفق العالي والعشوائي للمعلومات، يؤدي إلى ضمور ملكة النقد، وتضييق إمكانية السبر والتمحيص.. كما أن المجتمعات بقيت متخلفة عنها بمراحل.

قد يقال: إذا كان ذاك حال الدنيا، وقدر البشر، فلماذا نظن - نحن العرب- أننا أكثر تضرراً من الآخرين، السبب يكمن في ضعفنا، فثقافة الاستهلاك، سيطرت على العالم كله، ولكن المجتمعات الأقوى هي التي تملك القدرة على التحكم والتوجيه، فهذه الثقافة، مثل الاستهلاك نفسه تلبيّ حاجة أطراف، وتحرم أطرافاً أخرى، والمجتمعات القوية لا تتكون بالضرورة من مواطنين يهتمون يومياً بالسياسة ويفكرون بالعقل ويتابعون عن كثب أحداث البشرية، بل لعل الأقرب إلى الصحة أن نقول إن المجتمعات التي تبلغ درجة متقدمة من القوة يفقد فيها المواطن الرغبة في متابعة القضايا التي تتجاوز محيطه المباشر، لأنه لا يشعر بفائدة يجنيها من ذلك، كما لا تمثّل له القضايا الكبرى مهرباً من قضاياه المباشرة.

أما المجتمعات الضعيفة، فهي تتكون من مواطنين يتضاعف اهتمامهم بقضايا العالم، لعدم قدرتهم على تغيير الواقع اليومي، وهذا ما أفسح المجال للمزايدات «الإيديولوجية» بأنواعها، دون أن نستطيع تحقيق القدرة على نقد الذات، وعلى رسم المستقبل دون تهويم في المطلقات، وقد أدى هذا إلى حال من الاستلاب الذي أدى إلى تحويل الإنسان العربي وخصائصه وقدراته ونواتج نشاطه، إلى أشياء غريبة عنه ومسيطرة عليه، وهذا ما يؤدي إلى التشويه، داخل ذهن الإنسان لعلاقاته الحيوية، وللعالم المحيط به، ولذاته نفسها، والنتيجة ذلك الضياع والتخبط والاستلاب والفوضى..

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

الحب أهم حاجات الإنسان

د. فاخر عاقل[*]

تعود صلتي بعلم النفس إلى عام ١٩٣٦ - ١٩٣٧ حين كنت طالبًا في صف الفلسفة واستمرت هذه الصلة حتى يومنا هذا كنت خلالها تلميذًا ومعلمًا، قارئًا وكاتبًا، مؤلفًا ومحاضرًا.

منذ سبعين عامًا ثابرت على تتبع خطوات علم النفس والتأمل في فحواها حتى كوّنت نظرتي الخاصة في السلوك البشري ونظريتي في دوافعه وحوافزه.

أقول هذا لا تفاخرًا ولا تباهيًا وإنما أقوله لأقرر أن نظريتي لم تصدر عن تخيل أو عبث وإنما صدرت عن دراسة عميقة واطلاع واسع وتأمل جدي، فإذا صدقتم هذه النظرية وقبلتموها كان في ذلك سروري. وإن رفضتموها فإن حسبي أني اجتهدت ولكل مجتهد نصيب.

(*) د. فاخر عاقل: مربي ومفكر وأديب عربي سوري، أغنى المكتبة العربية بمؤلفات ودراسات عديدة.

- العمل الفني: الفنان جورج عشي.

معلوم أن علم النفس كان يعتبر جزءًا من الفلسفة ويؤرخ لعلم النفس الحديث بعام ١٨٧٩ حين أسس (فونت Wundt) مختبره في (لايبزغ) بألمانيا. (فونت) هذا، كان عالمًا فيزيولوجيًا ومثله كان معظم علماء النفس بعده. وكان (فونت) يؤمن بأن للإنسان غرائز هي المسؤولة عن سلوكه تحركه حسب طلباتها.

والذين جاؤوا بعد (فونت) من علماء النفس أمثال (فرويد) وسواه بنوا نظراتهم في السلوك البشري على الغرائز - أو ما يسمونه بالغرائز - فقال (فرويد) إن الغريزة الجنسية هي محرك السلوك البشري وقال آدلر (Adler) تلميذه أن المحرك هو حب التفوق وقال غيره أقوالاً أخرى تدور كلها حول الغرائز. وقد بلغ الأمر بالعالم الإنكليزي المشهور (ماكدوغال MC. Dougal) أن قال إن للإنسان أربع عشرة غريزة.!

وهنا مكان للإشارة إلى أن فرويد ليس أول من قال بالغريزة الجنسية محركًا للسلوك البشري، وإنما سبقه إلى ذلك أستاذه الفرنسي (شاركو Sharcot) الذي تتلمذ عليه فرويد بعد تخرجه من كلية الطب في فيينا وسفره إلى باريس حيث سمع (شاركو) يقول إن الغريزة الجنسية هي محرك السلوك البشري وإن (الليبدو Libido) هو الأساس في تصرفات الإنسان وأمراضه النفسية. و (شاركو) هذا هو أول من قال بالمركبات (العقد) النفسية.

وفرويد لم يكن أو القائلين بالتحليل النفسي ولا بالعقل الباطن الذي كان معروفًا منذ القرن الثامن عشر. لقد عاد فرويد إلى فيينا ومارس التحليل فنجح حينًا وأخفق أحيانًا فشد الرحال من جديد إلى فرنسا حيث تتلمذ على مدرسة (نانسي Nancy) وأفاد منها.

فما هي هذه الغرائز التي اعتمد عليها علماء النفس الأوائل وجعلوا منها محركات للسلوك البشري؟

تعرف الغريزة بأنها « صناعة فطرية كاملة منذ الولادة» مثل طيران الطيور وبناء النحل خلاياه وأمثالها. وهكذا فإنك إن حبست طيرًا منذ ولادته بحيث لا يرى غيره من الطيور يطير ثم أطلقت سراحه فإنه يطير دون أن يتعلم ذلك!

وإذا ما نظرنا إلى السلوك البشري وجدنا أن الغريزة الجنسية التي جعل منها فرويد أولى الغرائز ليست صناعة فطرية كاملة وإنما تختلف باختلاف الفرد والزمان



والمكان والظروف وغير ذلك.

ثم إن الغريزة الجنسية ليست أقوى الغرائز بدليل أن الجوع مثلاً يضعفها!

ولقد أجرى العلماء في منتصف القرن الماضي تجربة أثبتت أن الأمومة أقوى من الغريزة الجنسية وهذا ملخص التجربة:

يوضع الحيوان (الفأر) المبعد عن الطعام مثلاً بعد أن يجوّع في جهة ويوضع الطعام في الجهة المقابلة ويوضع بينهما سخانة على الحيوان أن يمر بها لكي يصل إلى حاجة، (الطعام) وهي محرقة

وطبقت التجربة على كل الحاجات تقريبًا فوجد أن الأم تقطع السخّانة وتتعرض للحرق للوصول إلى وليدها أكثر من أي شيء آخر، ومعنى ذلك المثال البسيط أن حب الفأرة لوليدها هو أقوى أنواع الحب. أما إذا حرمنا الفأر من الجنس فإنه يقطع السخّانة إلى الجنس الآخر أقل بكثير.

ومعنى ذلك المثال البسيط أن حب الفارة لوليدها أقوى من حبها للجنس. أضف إلى ذلك ما سبق أن قلناه من أن بعض الحاجات يضعف الجنس ويحد من أن يكون الأول وأن يكون المحرك للسلوك فالفأر الجائع يبحث عن الطعام قبل الجنس.. إذن ما هي الحقيقة؟ وأي الحاجات أقوى وأيها تحرك السلوك أكثر من غيرها؟!

المادة التي يتكون منها الجسم البشري تتناقص وتفنى وتناقصها وفناؤها يخلق حاجات والحاجات تخلق دوافع وحوافز وهكذا فإن الإنسان عنده دوافع وحوافز وليس عنده غرائز. ولقد قال تعالى **﴿وخلقنا الإنسان في أحسن تقويم﴾**.

الدافع يرضي الحاجة والحاجة خلل في التوازن وهي توجد الرغبة وتلبية الرغبات تعيد التوازن إلى الجسد والنفس ويسبب الرضا..

والحاجات جسدية فيزيولوجية أو اجتماعية أو معنوية. ثم إن الحاجات تتغير وتتطور..

الحاجات الفيزيولوجية مثل الطعام والشراب والجنس وغير ذلك..

أما الحاجات الاجتماعية فالميل إلى الاجتماع وحب التملك والميل إلى التفوق الخ...

وأما الحاجات المعنوية فهي الميل إلى الحب الذي سأتحدث عنه، الميل إلى المثل العليا، الميل إلى التسامي Sublimation .

وإنهاء الحاجة يخلق غيرها وهكذا..

إذن فالحب يمكن أن يكون حاجة معنوية سامية وليس حاجة حيوانية فيزيولوجية.

وأنا لا أنكر العلاقة بين الحب الفيزيولوجي والحب السامي، ولكني أنكر أولاً أن الحب السامي غريزة وأنه خاضع للحب الفيزيولوجي.

لن أحدثكم ها هنا عن الحب الفيزيولوجي الذي يعرفه كل الناس بما فيهم العرب:

لقد عرف العرب الحب فقال قائلهم:

أمرّ على الديار ديار سلمى
أقبّل ذا الجدار وذا الجدارا
وما حب الديار ملكن قلبي
ولكن حب من سكن الديارا

وقال أبو نواس:

حامل الهوى تعب؛ يستفزه الطرب
إن بكى يحق له؛ ليس ما به لعب

والهوى هو الحب إذا تأججت ناره واشتد أواره.

وقال شاعرهم:

لا يعرف (الشوق) إلا حامله

ولا (الصبابة) إلا من يعانيها

والشوق هو الحب مقرون بالاشتياق والصبابة هي شدة الشوق

إنّي محدثكم عن حب الصوفي لبارئه حين تقول رابعة:

أحبك حبين، حبّ الهوى

وحبّا لأنك أهل لذاكا

عن حب الشهيد الذي يستشهد في سبيل وطنه، عن حب الأم لوليدها وغير ذلك كثير..

علم النفس يقول بوجود شيء من التسامي Sublimation حيث يرتفع الإنسان عن مستواه الحيواني باتجاه الله عزو وجل وهو المثل الأعلى.

إن الإنسان السوي بحاجة إلى أن يُحبّ ويُحَبّ. إن الإنسان الذي خلقه الله في أحسن تقويم مخلوق رجلاه على الأرض وبصره شاخص إلى السماء يقتبس منه النور.

لقد صدق (مرسي جميل عزيز) حين قال على لسان أم كلثوم:

الله محبة - الخير محبة - النور محبة

وأنا أضيف إلى ذلك أن الإنسان الذي يستحق صفة الإنسانية محبة!

إنه قبس من نور الله..

بقي أن أقول إن الرضا الناتج عن الحب هو أسّ السعادة. والسعادة متجددة أبداً.

السعادة في الاتزان والانسجام وتلبية الرغبات الخيرة وجوهرها جميعًا الحب المتسامي.

❖ ❖ ❖

هذا المقال أرسله كاتبنا ومفكرنا الكبير إلى رئيس التحرير، بناء على طلبه، وهو خلاصة نظريته عن النفس البشرية، بعد صلة بعلم النفس دامت سبعين عامًا.

❖ ❖ ❖

الحواس وتكافلها في الإدراك

د. عبد الكريم اليافي (*)

١ - يرى الشيخ محيي الدين بن عربي (٥٦٠هـ/ ١١٦٥م - ٦٣٨هـ/ ١٢٤٠م) في كتابه «التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية» أن البدن الإنساني كالمملكة أو الدولة. الروح هو رئيس الدولة، والعقل وزيره، والنفس زوجته، والحواس الجُباة. وفي الدولة أمير قوي هو الهوى، ووزيره الشهوة.

فالحواس بهذا التمثيل جُباة تأخذ المحسوسات من العالم الخارجي على اختلاف أصنافها وتؤديها إلى مركز الحس، ويرفعها مركز الحس إلى خزانة الخيال، فتكتسب هنالك اسمًا من جنس ما رفعت إليه، ويزول عنها اسم المحسوسات وينطلق عليها اسم المتخيَّلات. ويرفعها الخيال إلى الذاكرة أو الحافظة، وينقل هنالك اسم المتخيلات عنها

(*) د. عبد الكريم اليافي: أديب ومفكر وباحث في علم الجمال - سورية.
- العمل الفني: الفنان جورج عشي.

إلى المذكورات والمحفوظات، ثم تعرض على الفكر فيسبرها ويمحصها ويفرق بين الحق والباطل، فإن الحس له أغاليط كثيرة، وينتقل اسم المذكورات عنها إلى المتفكَّرات، فإذا سبرها وردّ منها إلى الحس ما غلط فيه، وأخذ منها ما صحّ رحل به إلى حضرة العقل فعرض عليه ما جاء به من المعلومات والأعمال مفصلة. هذا عمل السمع، وهذا عمل البصر، وهذا عمل اللسان، حتى يُستوفى جميع ذلك وينتقل اسمها إلى المعقولات، فيأخذها العقل الذي هو الوزير ويأتي بها إلى الروح الكلي القدسي، فتستأذن له النفس الناطقة فيدخل فيضع جميع المعقولات بين يديه ويقول له: هذا ما وصل إليك من أرجاء دولتك على أيدي عمّالك.. إلى آخر هذا التمثيل البديع العرفاني[1].

والقارئ لهذا التمثيل يدرك أنه تركيب بارع لما شاع في التراث العربي الإسلامي من بحوث نفسية وفلسفية وعرفانية تتعلق إما بالحواس الظاهرة الخمس، أو المشاعر التي يذكرها علماء اللغة، ويقف عندها المتكلمون لا يثبتون عبرها وهي: السمع والبصر والذوق والشم واللمس، وإما بالحواس الباطنة أيضًا عند بعض الفلاسفة وهي: الحس المشترك، والخيال، والوهم، وهو قسم من الإدراك، والحافظة أو الذاكرة، والمتصرفة أي الفكر. ثم إن المحسوسات أو الحسيات عندهم هي ما يدرك بإحدى الحواس الظاهرة وتسمى أيضًا مشاهدات. والمشاهدة مصدر هنا أعم من مجرد المعاينة[2]. وأما ما يدرك بالحس الباطن فيسمى وجدانيات وقضايا اعتبارية.

إن أولئك الجُباة في تعبير الشيخ محيي الدين لا تجبي محسوسات هي نفسها واحدة، بل كل منها يجبي ما خص به من جوانب العالم الواقعي. فالبصر يجبي المبصَرات، والسمع المسموعات، والذوق المذوقات، والشم المشمومات، واللمس الملموسات. وعلى هذه المحسوسات تقوم حياة المرء الحسية والعقلية، وحياته وسلوكه وتفكيره وجماع أمره. ولكن هذه الحواس الظاهرة على أهميتها جميعها وأهمية جباياتها تتفاوت مكانة وشأنًا واتساعًا وغنىً ونزاهة.

ويفرّق علماء النفس بين الإحساس، وهو ظاهرة أوّليّة بسيطة، وبين الإدراك، وهو ظاهرة حسيّة مركبة. ينظر المرء مثلاً إلى الأفق مساءً فيجد قرصًا من النور أحمر ذهبيًا وهو الشمس. هذا هو الإحساس البصري. ثم يراه يقترب من سطح الأفق أو سطح البحر فيقول: هذا غروب الشمس وهذا هو الإدراك. فالإدراك يقتضي الإحساس بالشيء ويقتضي شيئًا آخر مستمدًا من التجربة والذاكرة والحكم الآتي من الفكر وغير ذلك من الأفعال

الذهنية. الإحساس حدس بسيط. والإدراك ظاهرة نفسية مركبة.

ولا شك أن السمع والبصر يأتيان في الطليعة ويختلفان عن بقية الحواس بمزايا يملكانها نستطيع أن نجملها نحن في أربع:



المزية الأولى كونها أوسع مساحة وأغنى عناصر من سائر الحواس. فالبصر يدرك من الخطوط والأشكال والألوان طائفة كبيرة جداً. ويفيدنا علم الفيزياء أن الألوان قد تكون بسيطة ضوئية مشعة، وهي ألوان الطيف المنظور السبعة التي يتحلل إليها الضوء الأبيض بالموشور البلوري وهي: الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق والنيلي والبنفسجي. وهي تتراوح أطوال أمواجها بين ثمانية أعشار الميكرون الذي هو جزء من ألف جزء من الميليمتر للأحمر وأربعة أعشار الميكرون للبنفسجي.

وإذا عرفنا طول موجة الضوء الوحيد اللون سهل علينا أن نعرف تواتره أو تردده بالعلاقة المتداولة وهي: تو = أي نقسم سرعة الضوء على طول الموجة، كما سهل علينا أن نقدر طاقة جسيماته، أي ما يدعى بالفوتون وهي حبة النور: طا = ــه× تو أي جداء التواتر بثابت بلنك الذي هو حسب

نظرية الكوانتا $6,6 \times 10^{-27}$ إرغة - ثانية، ولكن اللوينات بين حدي الطيف المنظور تكاد تخرج عن الحصر.

هنا في صفة التموج للنور نشير إلى فكرة الاتصال في هذه اللوينات، على حين نشير إلى فكرة الانفصال حين نتكلم على حبات النور وعلى تبادل المادة والإشعاع للطاقة. ويصعب القول بالدقة التامة على أي طول موجة يبدأ الأخضر والأصفر أو غيرهما، وعلى أي طول موجة ينتهي كل لون من بقية تلك الألوان، وإنما يقع التحديد تقريبياً في هذا الشأن.

ثم إنه لا بد من الاستطراد المفيد إلى ألوان قوس قزح. فهي ليست، حين نراها، منتظمةً انتظام ألوان الطيف الضوئي المنظور التي مرّ ذكرها آنفًا. ويذكر علم النفس الاجتماعي اختلاف الشعوب في إدراكهم لألوان قوس قزح. لقد ماز الفيلسوف اليوناني كسينوفان ثلاثة ألوان وهي الأحمر والأصفر المخضر والبنفسجي. وماز أرسطو بعده أربعة وهي الأحمر والبرتقالي والأصفر والبنفسجي.

ويذكر الإمام فخر الدين الرازي في كتاب «المباحث الشرقية» أن الغالب أن يكون لهذا القوس ثلاثة ألوان وهي الأحمر والكراثي والأرجواني. وفي كتب اللغة كتاج العروس نقلاً عن الأزهري ثلاثة ألوان وهي الحمرة والصفرة والخضرة. هذا الاختلاف يرجع إلى أن ظهور الألوان السبعة يختلف حسب الأحوال الجوية وحسب تفاوت حبات المطر صغرًا وكبرًا. وقل أن ترى الألوان جميعًا. ثم إن قوس قزح ليس قوسًا واحدًا[٣]. بل هما قوسان القوس الأصلي يكون البنفسجي فيه إلى الداخل والقوس الثاني يكون البنفسجي إلى الخارج. وانفراج القوس الثاني أكبر من انفراج القوس الأول. وأول من انتبه لهما الحسن ابن الهيثم ثم من بعده مختصر كتابه «المناظر» كمال الدين الفارسي.

هذا وقد يضاف إلى القوسين قويس أو أكثر ناشئ عن حادثة التداخل[٤].

إن الألوان السبعة البسيطة الصرف يضاف إليها الألوان المتممة الكثيرة. وذلك إذا استطعنا أن نوقف في الطيف لونًا من تلك الألوان المفردة حصلنا على ألوان كثيرة مركبة تدعى في هذه الحال ألوانًا متمّمة. فإذا أوقفنا الأحمر أو البرتقالي أو الأصفر حصلت الألوان المتممة وهي على التوالي الأخضر والأزرق والبنفسجي، كلٌّ منها مركب متمِّم وليس نفس اللون البسيط الذي حصل مثله بتحليل الطيف.

هذه الألوان ضوئية إشعاعية وينبغي أن نفرق بينها وبين المواد الملوّنة أو الأصباغ المستعملة في الرسم والتصوير والصناعة، فإنّ مزج هذه الأصباغ وتكوين لون جديد من هذا المزيج يتبع قواعد تختلف عن مزج ألوان الطيف الضوئي.

هذا ويرى الفنانون الذين يمزجون الأصباغ أن الألوان الأساسية المعتمدة في إنشاء ألوان وصبغ لا حصر لها ثلاثةٌ وهي الأحمر والأصفر والأزرق. وكان دافنشي قد اعتمد أيضًا اللون الأخضر لونًا أساسيًا. ومن المعلوم أنه لو مزجنا الأصفر والأزرق لحصل الأخضر. ثم إنه إذا مزجت الأصباغ المختلفة الألوان حصل اللون الأسود، على حين يعطي تركيب ألوان الطيف الشمسي السبعة اللونَ الأبيضَ. وهذا جعل الفيزيائيين يقولون إن الأصباغ تتوارى في الأسود على حين تتوارى ألوان الطيف في الأبيض.

ثم إن ما يدعى بالألوان الطبيعية للأجسام هي ما تبدو في ضوء النهار. ذلك أن الجسم المادي حين يتلقى ضوء الشمس إما مباشرة وإما منثورًا، يحلل هذا الضوء الأبيض إلى لونين متتامّين أحدهما يمتصه والثاني يعكسه سطحه أو ينثره، وهذا اللون المعكوس أو المنثور هو لون الجسم الطبيعي. فإذا بدا الجسم أبيض فإنه ينثر بنسبة واحدة جميع ألوان الطيف وإذا بدا أحمر نثر اللون الأحمر أو جملة ألوان مزيجها يؤلف اللون الأحمر أما إذا بدا أسود فإنه يمتص جميع الألوان، وعندئذ نميزه بمقارنته مع غيره من الأجسام التي تنثر أو تعكس نورًا أبيض أو ملونًا.

ولو أضأنا جسمًا بأضواء صنعية متفاوتة لبدا بألوان تختلف عن لونه الطبيعي، وهذا التلون متعلق بالضوء الوارد عليه. وعلى ضوء الشموع تبدو الأشياء جانحة نحو الاصفرار. ولو أشعلنا مصباح غَوْل ووضعنا في اللهب قبضة من ملح الطعام لبدت الأجسام صُفْرًا إذا نثرت الضوء الأصفر أو سودًا إذا امتصت اللون الأصفر الذي هو من خصائص لهب الصوديوم. وفي سهرات الشتاء قد تطفأ الأنوار ويكتفى بلهب الصوديوم في الغول فيبدو الجلوس الساهرون كأنهم تحدروا من العرق الأصفر. وكثيرًا ما يُعتمد فن الإنارة في تغيير الألوان. وكم رأينا في المسرح راقصات حسبناهن زنجيات في نور خاص هو البنفسجي حتى إذا أضيء المسرح انقلبن وظهرن بسحنهن الحقيقية وأجسامهن البيض.

وبحث الألوان وتطبيقاتها في الفنون واسع جدًا، وإنما اضطررنا إلى هذا العرض الموجز لبيان غنى عالم الألوان. ولكن لا بد من الإشارة إلى أن بعض الألوان أكثر إشراقًا من غيرها ولهذا تؤثر في الألوان التي تجاورها. وهذا التفاوت في الإشراق يجلب إحساسًا بالحركة، فالُّوَينات الباردة من البنفسجي إلى الأزرق تبدو كأنها تتأخر. وإشراق الأحمر والأصفر والأخضر يجعلها كأنها تتقدم، وهذا ينشئ توهم بعد ثالث في التصوير زيادة على ما يدعى بالمنظور.

أما الإشعاعات التي تتجاوز الطيف المنظور من طرفيه، بدءاً من تحت الأحمر من جهة ومن فوق البنفسجي من جهة ثانية، فهي أكثر وأوسع من مجال الطيف المنظور بدرجة كبيرة. وإن العلوم تستعملها في شتى مجالاتها طبًا ولاسلكيًا وتحكمًا على بعد وغير ذلك. وإذا كان بعضها من جهة تحت الأحمر تقاس بالسنتمترات وبالأمتار والكيلومترات، فإن بعضها الآخر من جهة فوق البنفسجي يقاس بالأنغستروم وهو جزء من عشرة آلاف جزء من الميكرون. ولا يخفى أننا نعتمد بعض تلك الموجات الكهرطيسية في الاتصالات المختلفة وفي الإذاعة والتلفاز وفي غير ذلك.

وحاسة السمع ليست بأقل غنىً ولا أضأل عناصر من حاسة البصر. فإن الأذن الإنسانية تدرك الاهتزازات التي بين ست عشرة هزة وأربعين ألف هزة في الثانية. هذا وتتفاوت رهافة السمع بين الناس في إدراك الحدين الأدنى والأعلى للأمواج الصوتية.

إن للصوت الذي هو اهتزاز وجهه الفيزيائي ووجهه الفيزيولوجي. أما الوجه الفيزيولوجي فيتميز بثلاث خصائص وهي: الارتفاع أو العلو أولاً وهو الخاصة التي تصف الصوت بأنه حاد أو أجشّ أو بين بين. ثم الشدة ثانيًا وهي صفة الصوت من حيث القوة والضعف. ثم الجرس أو الطابع ثالثًا وهو منوط بمصدر الصوت هل هو صوت ناي أو كمان أو صوت إنساني أو غير ذلك، فلكل نغمة من هذه المصادر جرس خاص أو طابع أو رنة خاصة. ويقابل هذه الخصائص الفيزيولوجية ثلاث خصائص فيزيائية، فالارتفاع يقابله التواتر أو التردد وهو عدد الهزات في الثانية. والشدة تقابلها سعة الاهتزاز وهي متناسبة طردًا مع مربع هذه السعة، فإذا غدت السعة ضعفي ما كانت أو ثلاثة أضعافها مثلاً بدت الشدة أربعة أضعاف أو تسعة أضعاف بالقياس إلى ما كانت عليه. ويقابل الجرس شكل الاهتزاز، وذلك أن النغمة الواحدة الصادرة عن الكمان أو الناي أو الصوت الإنساني لو سجلناها لبدا عدد الاهتزازات في الثانية من الزمن وسعة الاهتزاز في الحالات الثلاث واحدة ولكن شكل الاهتزاز مختلف. واختلاف هذا الشكل ناشئ عن أن النغمة الأساسية، يرافقها نغمات متوافقة أو ما ندعوه نحن بالمدروجات. وذلك أن النغمات الموسيقية ليس شكلها جَيْبِيًّا بالتعبير الرياضي، بل هو دوريّ مشتبك يتألف من النغمة الأساسية الجيبية ومن نغمات أخرى مرافقة وموافقة، فلو سمعنا بآلة موسيقية نغمة أساسية مثل دو ٣ لأدركنا معها نغمات تواتراتها أضعاف تواتر النغمة الأساسية دو ٤ ودو ٥ اختلاف عدد هذه النغمات

المرافقة الموافقة هو الذي يجعلنا نميز جرس الناي والكمان وغيرهما.

إلى غنى حاستي البصر والسمع وهو المزية الأولى نجد مزية ثانية. وهي أنهما موضوعيتان، أي يستطيع كل منهما أن يدرك ما يبهج وما يَكْرُب، ما يؤنس وما يوحش، ما يسرّ وما يسوء، ما يطرب وما يزعج . وأن يدرك أيضاً أصنافاً من الصور والخطوط والألوان والنغمات والأصوات والنأمات بين تلك الأطراف كلها، أي إن الحاسة منهما قد تبدو حيادية لا تميل إلى الصورة أو إلى الصوت ولا تنفر منهما. أما الحواس الأخرى كالشم والذوق واللمس فليست حيادية ولا موضوعية، فإذا تذوق المرء شيئاً فلا بد من أن يستسيغه أو يلفظه. وكذلك الروائح فهي إما مستحبة ملذوذة وإما كريهة مجتواة. وكذلك الملموسات بعضها شائك وبعضها خشن وبعضها أملس طري غريض إلا ما كان ملمس عدوّ. فاللمس والشم والذوق أشد اتصالاً بفزيولوجية الإنسان وأعمق غوصاً في قضايا معاشه وغرائزه وطعامه وشرابه ولباسه. ولهذا كانت هذه الحواس أقل حياداً في أحكامها وهي بذلك أقل عقلانية.

وثمة مزية ثالثة لحاستي السمع والبصر وهي أنهما تستطيعان أن تدركا محسوساتهما على بعد، فالمرء يستطيع أن يتأمل صورة وهي على بعد مناسب منه، وكذلك يدرك ألحان عازف أو جوقة وهو بعيد عنهما، ولكنه لا بد في تذوقه طعاماً أو شراباً من أن يضعه على لسانه وفي فيه، وكذلك الأمر في الشم لا بد من أن يكون المرء قريباً بعض الشيء من المشموم لتسهيل وصول ذرات العطر أو الشذا المتضوع إلى العصب الشمي في الأنف. ويختلف اللمس عنهما في أن حسه مبثوث في الجسد كله، ولكن أدقه كائن في الشفتين وفي أطراف الأنامل. وفي جميع الأحوال لا بد من تطبيق الملموس على موضع اللمس للإحساس به.

وهنالك مزية رابعة لتينك الحاستين وهو إمكان التروي والإعادة في تأمل صورة فنية أو سماع لحن عدة مرات لإدراك عناصرهما المتآلفة دون تبرم ولا إزعاج. وليس الأمر كذلك في طعام يأكله الطاعم مثلاً فلا يمكن أن يأكله مرة ثانية هو نفسه في الوقت نفسه تقريباً، وكذلك المشموم سرعان ما يزول أثره. لهذه المزايا التي للسمع والبصر عُدّتا حاستين عقليتين وفنيتين معاً. ولكونهما عقليتين وفنيتين كانت مسؤولتين مع الفؤاد ﴿إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَـٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً﴾ (الإسراء:٣٦).

هذا ولا بد في البصر من أن يكون الشيء المبصر على بعد مناسب من العينين

لكي تتم الرؤية بوضوح وجلاء. وتكفي لمحة العين لكي نتعرف ما نريد أن نتعرفه من الشيء بالبصر، وأن نتعرف ما يحيط به لأن سرعة وصول النور من الشيء المبصر إلى العين هي غاية السرعة (٣٠٠ ألف كم في الثانية وفي الخلاء)، ونستطيع أن نردّ الطرف إلى الشيء بعد أن نصرفه عنه إذا كان ثابتًا أو متحركًا بحركة بطيئة. ولا يشارك من الجسد في الإدراك البصري إلاّ العينان اللتان هما حاسة البصر.

والبصر في الإنسان أعلى الحواس سيادةً لكثير من خصائصه. ولصفته العقلية البارزة أثر في التعابير اللغوية. من هذا قولهم: في هذه المسألة نظر، أي تفكر لعدم وضوحها. ويقال أيضًا: نظرًا إلى كذا، وبالنظر إليه، أي باعتبار كذا. والنظر في التراث هو الفكر الذي يُطلب به علمٌ أو غلبة ظن أو هو ترتيب أمور معلومة للتأدي إلى مجهول. والنظرية في الهندسة قضية محتاجة إلى برهان لإثبات صحتها. والنظري يطلق في تقسيم العلوم على ما كان غير متعلق بكيفية عمل، ويقابله العملي وهو ما كان متعلقًا بها، كما يطلق في تقسيم الصناعات على ما لا يتوقف حصوله على ممارسة العمل، والعملي عكسه. وعلم المناظرة في التراث العربي علمٌ يُعْرف به آداب الطرق في إثبات المطلوب أو نفيه أو نفي دليله مع الخصم.

والمناظرة في هذا العلم النظر من الجانبين في النسبة بين الشيئين إظهارًا للصواب. ويطلق في التراث الإسلامي على علم الكلام علمُ النظر والاستدلال.

ولا بأس في أن نتبسّط في شيء من اللغة، وهو التفريق بين ألفاظ تكاد تكون مترادفة وهي النظر والرؤية والبصر. فالبصر في الأصل حس العين. ويقال أيضًا حاسة الرؤية. وقد يطلق على العين نفسها. وبسبب الصفة العقلية للحاسة يطلق البصر أيضًا على العلم. يقال مثلاً: لفلان بصرٌ بالتجارة أي هو عالم بها، ويقال أيضًا: هو بصير بها. ومن البصر اشتقت البصيرة وهي العقل والفطنة وما يستدل به الرجل من رأيه وعقله على ما يغيب عنه. فهي نوع من البصر ولكنه باطن في القلب والفكر والسريرة. والبصيرة عند الصوفية قوة القلب منوّرة بنور القدس تُرى بها حقائق الأشياء وبواطنها، وهي بمثابة البصر للنفس التي ترى به صور الأشياء وظواهرها.

والرؤية هي إدراك المرئي. والنظر هو الإقبال نحو المرئي، ولذلك قد ينظر المرء إليه ولا يراه. وجاء في كتاب «الكليات»: «النظر عبارة عن تقليب الحدقة نحو المرئي التماسًا لرؤيته. ولما كانت الرؤية من توابع النظر ولوازمه غالبًا أُجْرِيَ على الرؤية لفظ النظر على سبيل إطلاق اسم السبب على المسبّب».

ثم إن الرؤية عند اللغويين النظر بالعين وبالقلب. ويَعُدُّ النحويون الفعل منها أي رأى البصرية ومعناها رأى بعينه متعدية إلى مفعول واحد. أما رأى التي هي عندهم من أفعال اليقين أي بمعنى علم واعتقد فهي تنصب مفعولين. وهكذا في عرضنا للتعابير اللغوية تؤكد اتساع صفة البصر العقلية. ثم إن الراي وهو مصدر في الأصل هو ما ارتآه الإنسان واعتقده. والرأي أيضًا الحكم والإصابة في التدبير كما قال الشاعر:

إذا لم يكن إلا الأسنة مركبًا

فلا رأي للمضطر إلا ركوبها

وأصحاب الراي في أصول الفقه هم أصحاب القياس لأنهم يقولون برأيهم فيما لا يجدون فيه حديثًا وأثرًا.

بعض الشعراء يؤثرون بصر القلب على بصر العين. يقول بشار بن برد:

يزهّدني في حب عبدة معشر

قلوبهم فيها مخالفة قلبي

فقلت دعوا قلبي وما اختار وارتضى

فبالقلب لا بالعين يبصر ذو الحب

فما تبصر العينان في موضع الهوى

ولا تسمع الأذنان إلا من القلب

هذا ومثل رأى اليقينية التي تفيد العلم واليقين رأى الحُلمية التي مصدرها الرؤيا المنامية. وذلك في نصبهما مفعولين لأنها مثلها من حيث الإدراك بالحس الباطن.

لقد جعلت للإنسان القدرة على مواجهة فيض الانطباعات البصرية فهو يستطيع أن يركز بصره في شيء واحد فقط، ويهمل غيره من الأشياء

أما الصوت فعلى العكس من ذلك. إنه يحيط بالمرء مكانيًا من جميع الجهات. فحيثما استدار سمع الصوت ولو جاء من جهة واحدة. إنه يقحم نفسه هو إذ يصعب على المرء إغلاق أذنيه تلقاء الصوت مثلما يغمض عينيه مثلاً لكيلا يرى ما لا يريد رؤيته. حتى إن بعض الأصوات قد يكون منكرًا. أما الصوت الجميل فإحاطته بالسامع منتهى المتاع. انتبه لذلك أبو العباس ابن الرومي في وصفه «وحيد» المغنية حيث حبه لها وصوتها تملّكا جهاته الأربع:

مدّ في شأو صوتها نَفَس كا

فٍ كأنفاس عاشقيها مديد

وأرقّ الدلال والغنج منه

وبراه الشجا فكاد يبيد...

لي حيث انصرفت منها رفيق

من هواها وحيث حلّت فعيد

عن يميني وعن شمالي وقُدّا

مي وخلفي فأين عنه أحيد

ثم إن سرعة وصول الصوت ضعيفة بالقياس إلى سرعة الضوء (سرعة الصوت في الهواء بدرجة الصفر ٣٣١م في الثانية. نرى البرق قبل سماع الرعد).

وهناك فرق آخر بين السمع والبصر هو أن الصوت يزول ويتلاشى بعد حصوله إذ هو اهتزاز حسي. وتتألف النغمة من توالي أصوات فلا تدرك النغمة ولا الصوت بعد انقضائهما إلاّ إذا أعيدا مرة جديدة.

وكما أن للنظر أثرًا في التعابير اللغوية كذلك للأذن التي هي حاسة السمع أثر في اللغة. وذلك أن الألف والذال والنون أصل يفيد العلم والإعلام. يقال أذِن بالشيء علم به، وفعَّله بإذْني أي بعلمي وآذنه الأمر وبالأمر أعلمه به. ومنه قول الحارث بن حلّزة اليشكري في مستهل معلقته:

آذنتنـــا ببينهـا أســـــماء

ربَّ ثاوٍ يُملُّ منه الثـــواء

وقوله تعالى: ﴿وإذ تأذَّن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم﴾ (إبراهيم:٧) معناه وإذ أعلم ربكم. والأذان في اللغة الإعلام مطلقًا، وفي الشرع الإعلام على وجه مخصوص، وفي العرف النداء إلى الصلاة. وللسمع شأن كبير في الإدراك والمعرفة.

لنتأمل حاسة الذوق، جاء في كتاب (التعريفات) للشريف الجرجاني: «هي قوة منبثة في العصب المفروش على جِرم اللسان تدرك بها الطعوم بمخالطة الرطوبة اللعابية ووصولها إلى العصب»، وجاء في (كليات) أبي البقاء: «الذوق في الأصل تَعَرُّف الطعم»، وعلى هذا فالطعم ما يؤديه الذوق، وهو ماهية بديهية تكون في الطعام والشراب. «والذوق بالفم فيما يقلّ، فإن كثر قيل فيه أكل وشرب» وجاء في (الكليات) أيضًا: «ثم كثر حتى جُعل عبارة عن كل تجربة» وعلى هذا جرى قول أبي الطيب:

إذا ما الناس جربهم لبيب

فـــإني قـــد أكلتهمُ وذاقـــا

إشارة إلى كثرة تجربته لهم.

وقد فرق الحكماء في التراث العربي منذ القديم بين الطعوم البسيطة والطعوم المركبة، فالبسيطة عندهم تسعة وهي: الحلاوة والمرارة والحموضة والملوحة والعفوصة والقبض والدسومة والحراقة والتفاهة. ويجدر التفريق بين العفوصة والقبض، فالعفوصة تقبض ظاهر اللسان وباطنه، والقبض يقبض ظاهره فقط. وما سوى ذلك مركب. والمركب لا نهاية له وذلك بحسب درجات التركيب وأنواعه. فمنه ما له اسم على حدة كالمزازة المركبة من الحلاوة والحموضة. والزعوقة المركبة من الملوحة والمرارة، والبشاعة المركبة من المرارة والقبض. وربما تنضم إلى الطعوم كيفية لمسية (كشاف اصطلاحات الفنون). ويمكننا أن نزيد فنقول: وربما تنضم إلى الطعوم أيضًا كيفية شمية.

ولكن لفظ الذوق يتجاوز في الدلالة مجرد تعرف الطعم وبادئ التجربة فيطلق على القوة المهيئة للعلوم والفنون من حيث كمالها في الإدراك. وكأنه عندئذ حاسة سادسة، وهي أعلى من الإحساس الطبيعي، ولكنها تستند إليه من حيث كونه بحسب الفطرة (كذا في الكليات تقريبًا). ومثله الطبع. ويضيف أبو البقاء: «وقد يُخصُّ الذوق بما يتعلق بلطائف الكلام لكونه بمنزلة الطعام اللذيذ الشهي لروح الإنسان المعنوي، كما يتعلق الطبع بأوزان الشعر لكونها بمحض الجبلّة بحيث لا ينفع فيها إعمال الحيلة إلا قليلاً». ومن هنا جاء صفة المطبوع للشاعر الذي يبدو شعره وكأنه عفو البديهة يجري سلسًا تتقبله المسامع وتستلذه الأفهام.

في مقدمة ابن خلدون فصل عقده في تفسير الذوق يفصح أيما إفصاح عن كيفية انتقال لفظة الذوق الحسية إلى المجال المعنوي. جاء فيه «أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان. ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان... واستعير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق... وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم. لكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان من حيث النطق بالكلام كما هو محل لإدراك الطعوم استعير لها اسمه. وأيضًا فهو وجداني اللسان، كما أن الطعوم محسوسة له، فقيل له ذوق». وذلك أن اللسان معناه العضو والجارحة في الفم ومعناه اللغة والكلام فهو آلة القول وآلة الذوق معًا. نزيد على ذلك أن الذوق بهذا المعنى يتجاوز أيضًا لطائف الكلام في مواقعه المناسبة وأوزان الشعر إلى مختلف الفنون كالموسيقى والرسم، ويكون ذلك بالخبرة الشخصية وبالحدس دون الرجوع أحيانًا إلى قواعد معيَّنة أو متعارفة. يقال: فلان مرهف الذوق. وقد يستعمل الأدباء للدلالة على تلك الملكة لفظ الذائقة الفنية. ثم إننا نتجاوز كل ذلك إلى مجال الحياة العامة كالسلوك والمعاملات ومختلف العادات والتصرف، وهكذا نتجاوز حاسة الذوق الأصلية. وربما كان هذا التجاوز راجعًا إلى أن تعرف الطعم بالذوق يجري بمعايير دقيقة تتصل بالحكم على مدى القبول والاستساغة والتلذذ ودرجة الامتاع إلى حد الإشباع.

ينفع هنا أن نضرب مثلاً على ذلك، وليكن مأخوذًا من تذوّق الحلاوة: نضيف في الماء النقي قطرات بالتدريج من محلول سكري مشبع الكثافة. لا بد من بضع قطرات بادئ الأمر في مقدار معيَّن من الماء لبداية الشعور، ثم نزيد القطرات فتزيد معها الاستساغة والقبول والشعور بالتلذذ حتى تفرط الحلاوة فتنتهي ساحة التلذذ والاستساغة ويأتي بعده الشعور بالاجتواء لإفراط الطعم السكري. ولا شك

أن الناس تختلف عتبات الشعور بالحلاوة عندهم كما يختلف مدى اتساع ساحة الشعور والتلذذ بها، ولهذا جاء في بعض اللغات كالفرنسية ما يفيد صعوبة المناقشة في الحكم على الأذواق وعلى الألوان. والإفراط في كل شأن مستكره وممجوج، والتلطف في الأمور محمود كما هو محمود في تذوق الطعوم وتعرفها. وهذا كله يدخل في باب الظرافة والكياسة حين ننتقل إلى مجال السلوك والتصرف، إنه جزء من فن الحياة. يقول الشاعر الألماني شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥): «اللطف أو الرقة هو التعبير الحسي للنفس الجميلة».

ميتافيزياء الذوق

بيد أن الصوفية أدخلوا لفظ الذوق في مصطلحاتهم واعتباراتهم، فقالوا: «إنه عبارة عن نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه يفرقون به بين الحق والباطل من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو غيره» (تعريفات الجرجاني). وكلامهم هذا يبتعد أيضًا عن الأصل الحسي لحاسة الذوق، ويشير إلى ما ذكرناه آنفًا من شأن الحدس في أحكام الذوق وإلى أنه لا يرجع إلى قواعد معينة ومتعارفة.

نجد أنفسنا في بحث الذوق قد تباعدنا بصورة متدرجة عن الأمور الحسية ودخلنا في مجال الأمور الروحية. لنوغل بعض الشيء في الروحانيات المتعلقة بالذوق. وقد يفيد بعض الاستطراد في هذا الشأن إلى ما جاء قديمًا في أفكار الفلاسفة والصوفية رغبة في استكمال أطراف الحديث.

إنّ أبا حامد الغزالي (٤٥٠هـ/ ١٠٥٨ - ٥٠٥هـ/١١١١م) ينظر إلى الذوق على أنه أصل الابتكار والإبداع، فهو طور فوق العقل، إنه ضرب من الحدس، ولكنه حدس فعال، أو إنه روح بشري نوراني علوي على حد تعبير مؤلف «مشكاة الأنوار». فهو في كتابه هذا يصنف مراتب الأرواح البشرية النورانية في خمس. ولا بأس أن نوردها بإيجاز، ويمكن أن نقابل بينها وبين ما جاء في اعتبارات ابن عربي التي عرضناها في أول البحث:

الأول: الروح الحساس وهو الذي يتلقى ما توردم الحواس.

الثاني: الروح الخيالي وهو الذي يكتب أو يثبت ما أوردته الحواس ويحفظه مخزونًا عنده ليعرضه على الروح العقلي فوقه عند الحاجة.

الثالث: الروح العقلي الذي يدرك المعاني الخارجة عن الحس و الخيال، وهو الجوهر الإنسي الخاص (أي ملكة التجريد في اعتبارات علم النفس) ولا يوجد للبهائم ولا الصبيان، ومدركاته المعارف الضرورية الكلية.

الرابع: الروح الفكري وهو الذي

يأخذ العلوم العقلية المحضة فيُوقعُ بينها تأليفات وازدواجات ويستنتج منها معارف نفيسة، ثم إذا استفاد نتيجتين مثلاً ألف بينهما مرة أخرى واستفاد نتيجةً مرة أخرى، ولا تزال تتزايد كذلك إلى غير نهاية.

الخامس: الروح القدسي النبوي الذي به يختص الأنبياء وبعض الأولياء وفيه تتجلى لوائح الغيب وأحكام الآخرة وجملة من معارف ملكوت السماوات والأرض بل من المعارف الربانية التي يقصر دونها الروح العقلي والفكري. وإليه الإشارة بقوله تعالى ﴿وكذلك أوحينا إليك روحًا من أمرنا، ما كنت تدري ما الكتاب ولا الإيمان ولكن جعلناه نورًا نهدي به من نشاء من عبادنا﴾ (الشورى:٥٢).

والمؤلف لا يُبْعِد أن يكون وراء العقل طور آخر يظهر فيه ما لا يظهر في العقل كما لم يُبْعِد كون العقل طورًا وراء التمييز والإحساس ينكشف فيه عجائب وغرائب يقصر عنها الإحساس والتمييز، ويضرب مثلاً على ذلك أن ينظر المعتكف في عالم العقل إلى ذوق الشعر كيف يختص به قوم من الناس وهو نوع إدراك، ويحرم منه بعضهم الآخر حتى لا تتميز عندهم الألحان الموزونة من المزحفة وأن ينظر كيف عظمت قوة الذوق في آخرين حتى استخرجوا منها الموسيقى والأغاني وصنوف الدستانات[٥] التي منها المحزن والمطرب ومنها المنوم ومنها المبكي ومنها المجنن ومنها القاتل ومنها الموجب للغشي. وإنما تقوى هذه الآثار فيمن له أصل الذوق، وإنما العاطل عن خاصية الذوق فإنه يشارك في سماع الصوت وتضعف فيه هذه الآثار وهو يتعجب من صاحب الوجد والغشي. ولو اجتمع العقلاء كلهم من أرباب الذوق على تفهيمه معنى الذوق لم يقدروا عليه. فهذا مثال في أمر خسيس لأنه قريب إلى الفهم. كذلك يطلب أبو حامد إلى المعتكف في عالم العقل أن يجتهد في أن يصير من أهل الذوق بشيء من تلك الروح فإن للأولياء منه حظًا وافرًا. فإن لم يقدر فليجتهد أن يصير بالأقيسة التي ذكرها المؤلف والتشبيهات التي رمز إليها من أهل العلم بها. فإن لم يقدر فلا أقل من أن يكون من أهل الإيمان بها. فإن الإيمان يأتي في المعرفة قبل كل شيء، ويأتي العلم فوق الإيمان، والذوق فوق العلم، فإن الذوق وجدان، والعلم قياس، والإيمان قبول مجرد بالتقليد وحسن الظن بأهل الوجدان أو بأهل العرفان. وكأن أبا حامد بهذا التفصيل يضع الذوق العلوي الفعال في أسمى الأطوار ويدمج فيه شرارة الإبداع والابتكار.

للذوق إذن صفتان متقابلتان حسية منفعلة وروحية فاعلة ولا بدّ من التفريق

بينهما عند تدقيق الكلام. على أن تجربة الذوق الحسية وأمثالها مما ذكرناه آنفًا حين أبنّا عتبة الشعور وساحته وإن تكن مفيدة من بعض الوجوه لا يمكن إذا رجعنا إلى اعتبارات الفن أن تكون مستندًا صلبًا متينًا لفن يقوم بذاته على «حاسة الذوق» الطبيعية ويكون عالي الدرجة كالشعر والرسم والموسيقى، ولكن حاسة الذوق العلوية أصل لكل تجديد وإبداع وابتكار.

يتيح حسّ الشمّ إدراك الأشذاء والروائح. يقع مركزه في البقعة الشمّيّة من كلٍّ من الحفرتين الأنفيتين لدى الفقريات وفي اللوامس لدى الحشرات. وله شأن كبير في الإعلام لدى أكثر الأنواع الحيوانية أرضية ومائية. والشمّ تَعرُّف الجزيئات الصادرة عن الأزهار والأغذية وما له من رائحه ذكية أو كريهة. وفي الفقريات العالية يندمج السطح الشمّي مع المنخرين اللذين هما طريقا التنفس.

إن العالم المحيط الحسّيّ للحيوان هو بشكل جوهري شمّي. بالرائحة يميّز الحيوان فرائسه وأحبابه وأعداءه ومنافسيه. وبالرائحة يختار غذاءه النباتي الملائم ويتجنب السامّ منه. وعدد الروائح التي يمكن له تمييزها قد تناهز الألف. وعتبة الإدراك عنده دقيقة إذ يكاد يدرك الجزيء الواحد من المادة المُستَروَحة. فهو أشدّ إدراكًا للروائح من الإنسان.

إن الشمّ أغنى بالمشاعر من تذوق الطعام. ولكن المشاعر الشمية أسرع انحلالاً وتلاشيًا من غيرها. ولا يميّز إلاّ الخبير جملة الأشذاء في عطر من العطور.

وكثيرًا ما يعتمد الشعر العربي التنويه بعطر الحبيب أو بشذاه وريّاه. يقول رئيس الشعر العربي الأول أو ملكه امرؤ القيس:

إذا قامتا تَضَوَّعَ المسك منهما

نسيمَ الصبًا جاءت بريّا القرنفل

ويقول في المعلقة نفسها:

ويضحي فتيت المسك فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

ولما ودع عمر بن أبي ربيعة حبيبته العامرية هنا أهلها بنشرها وريّاها:

هنيئاً لأهل العامرية نشرها اللذ

يذ ورياها التي أتذكر

ويشتاق أبو الطيب حبيبَهُ ويتمنى قربًا منه ولو كان هذا القرب متوهمًا في شم النسيم الحامل شذا الروض:

إذا كان شمّ الروض أدنى إليكم

فلا برحتني روضة وقَبول

القبول: نسيم الصبا، وهو هنا مجرد النسيم.

إن حاسة الشمّ متصلة بالتنفس. والتنفس سر الحياة وعلامتها. لذلك

يشوّقنا الشاعر الذي يطلب إلينا أو يطلب إلى نفسه أن يتمتع بشميم شذا طيب قبل وشك الرحيل:

تمتع من شميم عرار نجد
فما بعد العشية من عرار

ويمكن أن يقال في اللمس إنّه أوّل الحواسّ لأنّ آلته أعصاب منتشرة في كلّ نواحي البدن. ثم لا بدّ منه في كل حاسّة من الحواسّ. فالبصر حالة من حالات اللمس لأن عصبه يتأثر بملامسة أمواج الضوء وكذلك السمع لا يتأثر إلا بملامسة أمواج الصوت. ولا بدّ للرائحة من أن تمس مركز الشم. وكذلك تذوّق الشراب والطعام متصل باللسان. ولذلك قيل: اللمس حوض تتولد فيه سائر الحواسّ.

إن قوة اللمس ناشئة عن كثرة الأعصاب في جلد الإنسان. فإلى جلد الإنسان وكل حس اللمس بأنماطه المختلفة كالصلابة والطراوة والنعومة والخشونة وغيرها. ويقدّر سطح الجلد بـ ١,٦ من المتر المربع. وفي هذا السطح الفسيح ما يدعى بنقاط الحسّ. وأكثرها في الأنامل إذ يقدر عددها بـ ١٣٠ نقطة في السنتيمتر المربع ولا يكاد يتجاوز عددها نصف هذا الرقم في نواحي الظهر. وينتقل الحسّ من تلك النقاط إلى الليفات فالألياف العصبية حتى مناطق مخصوصة في الجملة العصبية المركزية حيث يتمّ الإدراك. وهكذا الأمر في بقية مشاعر الحواس.

وقد مكنت رهافة اللمس في أنامل مكفوف البصر من أن يُفرّق بين مختلف الإحساسات اللمسية. ثُمَّ بين تلك النقاط الحسية اللمسية وأحشاء الجسم تفاعل وتجاوب. وإن الوخز على الطريقة الصينية دليل هذه الصلات.

ويعبر الشعر عن حسن اللمس بأشكال مختلفة. يتلهف مهيار (ت٤٢٨هـ/١٠٣٧م) على رقة وجنات حبيبته:

آه على الرقة في خدودها
لو أنها تسري إلى فؤادها

حتى ألطف الأشياء ملمسًا لا يقاس بلطف بشرة الحبيب. يقول شهاب الدين الأعزازي أو السبعون شاعرًا الذين ادّعوا القصيدة:

خطرات النسيم تجرح خديه
ولمس الحرير يدمي بنانه

ولاشك أن فن الأزياء والألبسة يشتمل على عنصر لمسي مهم.

هذا وحس الحرارة كالدفء والغضارة والبرودة حتى الألم متصل بحس اللمس. قيمته الفنية مرتبطة بالجو والمحيط والفصول، ومثل هذا الإحساس متصل أيضًا باللباس.

٢ - أ - هذا ومن المعلوم في علم النفس

أن النفس حين تكون في أوج التوتر والفعل والانفعال تشترك قواها جميعًا كما تشترك الحواس الظاهرة والباطنة حسب درجات التوتر ولا سيما السمع والبصر هاتان الحاستان العقليتان العاليتان. لقد انتبه أبو الطيب لذلك حين مدح ابن العميد (ت٣٦٠هـ/٧٩٠م) لكنه لم يكن منفعلاً ولا متوترًا إذ ذاك - فهو الذي يرى فؤاده من أفئدة الملوك وإن عُدَّ لسانه في الشعراء - وإنما أوحت ثقافته الواسعة إليه بهذا البيت:

خلقت صفاتك في العيون كلامه

كالخط يملأ مسمعيْ مَن أبصرا

أي إن العيان يَخْلُفُ الكلام كما أن رؤية الخط الجميل تملأ السمع زجلاً، وهذا من تفنن أبي الطيب الذي يقترب من الصوفية في تنقّر المعاني العميقة وتحريها. لكن الصوفية أحوالهم غريبة في هذا الشأن، وحسبنا هنا أن نورد بيتي عمر بن الفارض (٥٧٦هـ/١١٨١م - ٦٣٢هـ/١٢٣٥م) الذي يعتبر ذكر الحبيب كالخمر يدار على المحب فينتشي، وكالطيف يشهد سمعه فيه صورة الحبيب ولو في سياق الملام كما يشهدها في طيف المنام:

أدر ذكر من أهوى ولو بملام

فإن أحاديث الحبيب مدامي

ليشهد سمعي من أحب وإن نأى

بطيف ملام لا بطيف منام

كذلك انتبه الشاعر الفرنسي الشاب أرتور رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) للحروف الصوتية في الشعر فوجد لها ألوانًا متمايزة:

Anoir, Eblanc, Irouge, Uvert, Obleu

كأنه أدخل التلوين على حاسة السمع. وقبله كتب الأديب الدانمركي جورج براندیس (١٨٤٢ - ١٩٢٧) قصيدة بعنوان ألوان الحروف الصوتية عام ١٨٥٩. ولهذا كله لا غرو إذا ضعفت حاسة تداعت لها الحواس الأخرى في التأييد والنيابة والدلالة. في كل فن كيفيات حسية يقوم عليها الفن ويستند إليها. وإلى جانبها أمور أخرى فكرية وعقلية وعاطفية كالمعاني والاستعارة والإيحاء وأمثال ذلك في الشعر، والنسب المطربة والمؤثرة بين النغمات والإيحاء في الموسيقى وهلم جرا. وهذه الأمور أغزر وأكثر من تلك الكيفيات الحسية التي هي من نوع المواد الأولية (أو الخام) في الصناعة تجبيها الحواس على حد تعبير ابن عربي، ويأتي القلب والفكر والموهبة من ورائها لتؤلف بينها وتُخلّقها وتعرضها فنًا جميلاً أو بديعًا أو رائعًا إلى غير ذلك من المقولات الفنية. فإذا كبت إحدى الحواس أو تعطلت لم يمنع تعطلها أو كبوتها الموهبة الفكرية والقلب من الخلق والإبداع والابتكار.

نجد في لوحات المصور الإسباني

الغريكو (١٥٤٨ - ١٦١٤)، وهو من أصل يوناني، أن الأشكال وجسوم الأشخاص وأرجلهم متطاولة أكثر من المعتاد. وقد علل مؤرخو الفن ذلك التطاول بأن الفنان ربما كان مصابًا باللابؤرية Astigmatisme ولم ينقص ذلك من قوة فنه فهو مع فيلاسكيز وغويا أهم المصورين الإسبان.

لقد كان فان غوخ مضطرب النفس فارتسم هذا الاضطراب في بعض لوحاته وزادها قوة في التأثير وبراعة في الرسم.

أما المتنبي فقد كان بصره سليمًا ولكنه كان عنده عدسات بصرية فهو يكبّر ويصغّر الأشخاص والأشياء:

وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظائم

وينظر إلى الناس أهل زمانه فيستعمل صيغة التصغير في الإشارة إليهم:

أذمّ إلى هـذا الزمـان أهيلـه

وهو ينقم على الشاعر القصير تطاوله والضعيف تقاويه، وهو أعلى قامة منه وأقوى بأسًا:

أفي كل يوم تحت ضِبني شويعر

ضعيف يقاويني قصير يطاول

وهو إذا قلقله الهم قلقل الإبل وقلقل معها الشعر:

فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا

قلاقل عيس كلهن قلاقل

ولا يعجب هذا البيت علماء البلاغة ولكنا على خلافهم نعجب به.

يذكر علماء الجمال جملة للشاعر الفيلسوف جان ماري غويو (١٨٥٤ - ١٨٨٨) حين جلس مرة إلى المائدة فرأى في إناء السلطة حديقة نباتية مختصرة. ويورد هذا الشاعر أيضًا في كتابه «مسائل في فلسفة الفن المعاصرة» الذي ترجمه المرحوم الدكتور سامي الدروبي، أنه تنزه مرة في شعاب جبال البرانس ومشى حتى بلغ التعب منه مبلغه، ثم صادف راعيًا فاستسقاه شربة حليب، وذهب الراعي فأخرج من جدول ماء جبلي يمر بخيمته سطل حليب مبرد في ماء الجدول. قال غويو: «كنت أشرب هذا الحليب الذي وَضَع الجبلُ كله عطره فيه، وكانت كل جرعة تمنحني فتشعرت جملة من المشاعر حقًا يقصر عنها وصف الحليب بأنه طيّب، كان كأنه سمفونية ريفية يدركها الذوق بدلاً من الأذن».

نعلق على كلام غويو بأن هذه الأحاسيس الذوقية أحاسيس فنان يدرك جمال الطبيعة ومفاتن المراعي الجبلية، ولكن هل يقع شرب الحليب ذاك من الراعي كما وقع من الشاعر الحساس المجهد الذي كان عدا ذلك مسلولاً؟!

ب - وقد يكون ضعف إحدى الحواس أو فقدها بمنزلة مهماز التحدي لقوى المرء

الحسية الأخرى والفكرية، بل قد يكون هذا التحدي باعثًا على التبريز في ميادين عدة. يتبادر إلى الذهن الآن الموسيقي الشهير بتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧) الذي أنشأ أروع سمفونية موسيقية معروفة حتى الآن هي السمفونية التاسعة وهو لا يكاد يسمع نغماتها. وكذلك الموسيقى التشيكوسلوفاكي سميتانا (١٨٢٤ - ١٨٨٤) مؤسس الموسيقى التشيكية الحديثة. نعم أصابهما الصمم على الكبر، ولكن الصمم لم يمنعهما عن المضي في التأليف والإجادة الفائقة.

وكذلك يتلامح في الفكر أعجوبة مدينة المعرة أبو العلاء (٣٦٣هـ/٩٧٣م - ٤٤٩هـ/١٠٥٧م) فقد فاق المبصرين وغيرهم حتى في الأوصاف الحسية. منذا الذي لم يقرأ ولم يرو قصيدته التي فيها:

ليلتي هذه عروس من الزنج

عليها قلائد من جمان

وكأن الهلال يهوى الثريا

فهما للوداع معتنقان

وسهيل كوجنة الحِبّ في اللون

وقلب المحب في الخفقان

يسرع اللمح في احمرار كما

تسرع في اللمح مقلة الغضبان

ثم شاب الدجى فخاف من الهجر

فغطى المشيب بالزعفران

ومن الطبيعي أن ينوب الشم عن البصر. ولا بد هنا من إيراد هذه الطرفة التي يرويها صاحب نَكْت الهميان في نُكَت العميان: وهي أنه كان في مدينة حماة أعمى يعرف بنجم يلعب بالحمام ويصيد الطير الغريب، فاستبعد مواطن له صيد الطائر الغريب، فقال له لما سأله عن ذلك: إن طيوري أبخّرها ببخور أعرفه وأطيرها، فإذا طارت ونزلت ومعها الطير الغريب هدرت حوله فأعرف أن معها غريبًا فأرمي العُبَّ على الجميع وآخذها واحدًا بعد واحد فأشمه، فالذي ليس فيه شيء من بخوري أعرف أنه غريب فأصطاده.

وكذلك اللمس ينوب عن البصر وقد ذكر مؤلف نكت الهميان نفسه أن أعمى كان يخيط القماش ويضع الخيط في الإبرة ويضع حاشيتي الثوب إحداهما على الأخرى ليخيطهما معًا.

ويترجم صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (٦٩٦هـ/١٢٩٦م-٧٦٤هـ/١٣٦٣م) مؤلف «نكت الهميان» للشيخ العلامة زين الدين أبي حسن الحنبلي الآمدي (ت٧١٤هـ ١٣١٤م) وكان قد أُضِرَّ في أوائل عمره، فيذكر لطائف وعجائب من ذكائه: كان يتعرف المرءَ بمصافحته قبل سماع صوته، وكان يتّجر في الكتب ويعرف موضع كل كتاب في خزانة كتبه كما يعرف أرقام المجلدات التي عنده

«وإذا أمرّ يده على الصفحة قال عدد أسطر هذه الصحيفة كذا وكذا سطراً. وفيها بالقلم الغليظ كذا. وهذا الموضع كتب به في الوجهة (الناحية) وفيها بالحمرة هذا وهذا لمواضع كتبت فيها بالحمرة. وإن اتفق أنها كتبت بخطين أو ثلاثة قال: اختلف الخط من هنا إلى هنا، من غير إخلال بشيء مما يمتحن به. ويعرف أثمان جميع كتبه التي اقتناها بالشراء. وذلك أنه كان إذا اشترى كتاباً بشيء معلوم أخذ قطعة ورق خفيفة وفتل منها فتيلة لطيفة وصنعها حرفاً أو أكثر من حروف الهجاء لعدد ثمن الكتاب بحساب الجمّل، ثم يلصق ذلك على طرف جلد الكتاب من داخل ويلصق فوقه ورقة بقدره لتتأبّد. فإذا شذّ عن ذهنه كمية ثمن كتاب ما من كتبه مس الموضع الذي علّمه في ذلك الكتاب بيده فيعرف ثمنه من تنبيت العدد الملصق فيه».

يذكر الصفدي أن هذا الشيخ ذا المزايا العجيبة توفي بعد سنة اثنتي عشرة وسبعمئة بقليل. ولا شك أنه في عمله فتائل ورقية يلصقها على طرف جلد الكتاب لمعرفة ثمنه قد سبق بقرون المعلم الفرنسي لويس براي على الطريقة الفرنسية، (بريل) على الطريقة الإنكليزية BRAILLE (١٨٠٩ - ١٨٥٢) الذي كف بصره وهو في الثالثة من عمره وتنسب إليه طريقة الكتابة الخاصة بالمكفوفين قوامها حروف وأرقام نافرة يقرؤها الضرير بإمرار أنامله عليها.

بل قد يحرم المرء من تينكم الحاستين العلويتين: السمع والبصر، ولا يحول ذلك دون التبريز والتفوق.

ومن منّا لم يسمع بالكاتبة الأمريكية هيلين كيلر (١٨٨٠ - ١٩٦٨) التي أصيبت وهي في الشهر التاسع عشر من عمرها بمرض شديد أفقدها السمع والبصر، ومع ذلك فقد تعلمت القراءة والكتابة والنطق. وإلى جانب لغتها الإنكليزية أتقنت الألمانية وتعلمت الفرنسية واللاتينية واليونانية واطلعت على طائفة من العلوم والآداب. ومن كتبها المشهورة (قصة حياتي) كتبتها عام ١٩٠٢ وأتذكرها حين زارت سورية في الخمسينات وألقت كلمتها حينئذ في معهد الحرية (اللاييك).

وليس أقل منها شأناً الكاتبة الروسية أولغا سكورو خودوفا غدت ضريرة صماء خرساء في الخامسة من عمرها على أثر داء خطير ألّم بها، واستطاعت أن تتقدم في حياتها وأن تتلقى تعليماً عالياً وأن تشتغل في ميدان الأدب، وكتابها (كيف أدرك العالم وأتمثله) من أبدع الكتب وأروعها.

ربما كان من المناسب أن أورد بعض الفقرات من كتابها وهي تقص حلماً من أحلامها: «أتذكر رؤيا رأيتها حين كنت

صغيرة. شعرت كأني أسمع أصواتًا ولا أدري كيف حسبتها أغنية. ولم تكن الأغنية صوت إنسان بل كان صداح طير. كان الصداح ذا نغمة قوية واضحة، وكان بديعًا جدًا ومهيبًا يهتف فوق رأسي حتى ملأني غبطة. كنت أخشى شيئًا واحدًا وهو انقطاعه. وكنت أفكر طوال الوقت ما هذا الطير صاحب ذلك النشيد؟ ثم حزرت، ذلك هو البلبل. غير أني لم أسمع في حياتي قط ترجيع البلبل، ولا أمسكت بيدي بلبلاً. وكان ذلك الترجيع في الحلم يزداد علوًا وجمالاً يترامى عليّ كالموج القويّ، ثم طفق ذلك الموج يتراجع ويبتعد، وجعل ذلك الغناء يخفت حتى توارى. لقد خشعت لانصرام ذلك الحلم البديع، بل أفقت بذلك الخشوع. ما سبب ذلك؟ كان بأذني طنين لا ينقطع نهارًا ولا ليلاً، قد يخفت ويهدأ هدوءًا تامًا، ولكن على الغالب كان قويًا. ولست آسف أن يكون ذلك الدوي قد بعث تلك الليلة شعوري بذلك النشيد. لمَ حسبت صاحب الصداح بلبلاً لا طيرًا آخر؟ أظن ذلك واضحًا، وهو أني عرفت من الناس أولي السمع من ينوهون بحسن صوت البلبل، وقرأت عن حسن صوته الكثير من الكتب والقصص».

كل ما نراه وما نسمعه وما نحسّه، بل كل ما يمرّ بحياتنا يترك أثرًا ما في الدماغ. حتى إذا ما احتوانا اليوم انبعث بعض تلك الآثار لأسباب خفيّة من مستودع الذاكرة وتلامح حُلُمًا. وبهذا الاعتبار لا تحمل الأحلام جديدًا ولا تشتمل على أمور لم تعتلج في خواطرنا أو لم تمسّ مشاعرنا. وهنا تفيدنا صفات الأحلام التي يراها المكفوفون والصمّ وأمثالهم فتنتصب شواهد على ذلك.

لقد فحصت الباحثة غرينيفا Grinéva أحلام المكفوفين فوجدت أن من كان كفيفًا منذ الولادة أي أكمه لا يرى في المنام صورة بصرية. فالنهر والشجر يبدوان بصور سمعية وشمية ولمسية. قالت كمهاء: «أعرف أمي بصوتها ولا أرى في المنام شجرًا ولا زهرًا».

ومن المناسب الانتباه إلى أن ما تدركه حاسة ولو كان ضئيلاً قد يستثير بالتداعي مكنونًا زاخرًا يتجاوز تجاوزًا كبيرًا إطار ذلك الإدراك البسيط الأول. يشهد على ذلك ما مرّ آنفًا في حلم الغا سكور وخودوفا.

والخلاصة أن الإنسان بقلبه وأعضائه كلٌّ متماسك إذا كبا بعض أعضائه تداعى له القلب وسائر الأعضاء بالتأييد والرفد والإسعاف تلقاء ما يرومه من رغبات ومآرب وحاجات في سياق حياته الواعية بل أيضًا في منامه وأحلامه.

المصادر والمراجع

١ - التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية - الشيخ محيي الدين بن عربي- بريل، ليدن ١٩١٩.

٢ - بدائع الحكمة (المذهب الفيزيولوجي) د. عبد الكريم اليافي - دار طلاس - دمشق - ١٩٩٩.

٣ - فصول في المجتمع والنفس (بحث النوم والتنويم والأحلام) - د. عبد الكريم اليافي - جامعة دمشق - ١٣٩٤ - ١٩٧٤.

٤ - Les ommeil, Lhypnose, LES REVES مؤلفه L. Rokhine - موسكو - الاتحاد السوفيتي.

الحواشي

(١) إن إرجاع الشيخ الصوفي الكبير عناصر المعرفة في أصولها إلى الحواس يذكرنا بعد أكثر من أربعة قرون بالفيلسوف الإنكليزي جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) وبعد أكثر من خمسة قرون بالمفكر الفرنسي أتين كونديّاك (١٧١٥ - ١٧٨٠) وكلاهما من أعلام المذهب الحسّي.

(٢) المشاهدة هي الإدراك بإحدى الحواس الظاهرة أو الباطنة. فإن اقتصر الإدراك على الحواس الظاهرة فهي محسوسات أو على الباطنة فهي الوجدانيات. ولكن قد تطلق المشاهدة على المحسوس ولذلك كانت المشاهدات أعم من المحسوسات.

(٣) القوس يذكر ويؤنث.

(٤) في التراث العربي بحوث متعددة في الألوان نذكر منها على سبيل التذكرة والتعريف في المجال اللغوي (كتاب الملمّع) تأليف أبي عبد الله بن الحسين بن علي النّمَري «ورسالة في الألوان» وهي عبارة عن أرجوزة ضمّت مختلف الألوان وأوصافها من نظم علي بن العزّ الحنفي نشرها وشرحها العلامة محمود شكري الألوسي في مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق (م١ ج٣ و٤).

لقد حلل العلماء في التراث العربي الألوان وركبوها. وليس «قرص نيوتن» إلا نقلاً عن التراث. جاء في تفسير فخر الدين الرازي (بحث السحر في الجزء الثالث) هذه العبارة: «فإن الرحى إذا أُخْرِجَتْ من مركزها إلى محيطها خطوطًا كثيرة بألوان مختلفة ثم استدارت فإن الحسّ يرى لونًا واحدًا كأنه مركب من تلك الألوان». والتجربة هنا عامة، والتعبير بالرحى أسلم من التعبير بالقرص لأنها تشير إلى الاستدارة والحركة معًا.

(٥) انظر لفهم الدستان في الموسيقى العربية القديمة كتاب (مفاتيح العلوم) للخوارزمي.

الدراسات والبحوث

٤٨

التراسل بين المخيلة والعين

د. نذير العظمة(*)

لقد حرصنا في دراستنا هذه على أن نضئ العلاقة ما بين المخيلة والعين والعين والمخيلة في شعرنا العربي. ونظرنا إلى عيون الشعراء في سياق مشترك إن لم يكن موحداً، وتأملنا كيف أسهمت العين كأداة رؤية في إغناء القصيدة وكيف أثرت القصيدة خيلة. واستجابت العين إلى هذا الإثراء فابتكرت القصيدة اللوحة واللوحة القصيدة في تناص جدلي بين الشعر والفنون البصرية. ليس بذي قيمة مركزية إن نحن نظرنا إليه مجزءاً، ويبرز ثروة كاملة إن نحن رأيناه في سياق تراكمي عبر العصور.

(*) د. نذير العظمة: أديب وشاعر وناقد سوري.

العمل الفني: الفنان علي مقوص.

إن عين أبي نواس وعين المتنبي وعين البحتري وعين ابن حمديس وعين شوقي وأبي ريشة وإبراهيم ناجي بما تركته من نصوص تتوسل فيها المخيلة العين والعين المخيلة جديرة باهتمام الدارسين في حيز خاص ومستقل. كما يندرج في هذا الإطار نقوش الزخارف ورسوم الأوابد عند العقاد ومطران والمعلوف فالحركة بين ما تراه العين وتحوله إلى كلمات تتشكل فيها القصائد المنظومة عن صور مرسومة أو بالعكس يدهشنا بغناه حين تتحول القصائد إلى لوحات أو اللوحات إلى قصائد، يدهشنا بتنوعه وغناه واستمراريته عبر مختلف العصور كأنما يصدر عن جهاز متشابه إن لم يكن مشتركًا للمخيلة في الشعر والرسم والنقش وغيرها من الفنون.

القصائد تصبح لوحات واللوحات كما النقوش والصور تصبح قصائد فالجدل ما بين الرسم والشعر والشعر والرسم حقيقة واضحة من خلال ما أحصيناه من نصوص وما وقفنا عليه من إنجازات وإبداعات فنية في هذا الخصوص. والموضوع يستحق دراسة شاملة لعلاقة الشعر بالفنون من خلال هذه المنهجية المقارنة، إلا أننا ركزنا على تحولات البصري إلى سمعي والسمعي إلى بصري ونوهنا بباقي الحواس والفنون الأخرى أحيانًا لأسباب تتعلق بالمنهج ونظام الدراسة ومساحتها.

درسنا القصيدة الناتجة عن اللوحة والنقش والصورة بشكل أساسي ودرسنا عددًا آخر من اللوحات المستوحاة من القصائد عند الفيصل كفنان وشاعر، كنموذج استكشافي لدراسة منهجية مقارنة من هذا النوع يمكن أن تتكرر عند فنانين آخرين ولم ننس المبدع المؤسس جبران خليل جبران.

إن المعنيين بعلم الجمال ربما يقعون على منطقة مغفلة هنا إن هم درسوا الفنون لا بشكل منفرد ومستقل بل في العلاقة المتبادلة ما بينها والحواس وقنواتها المشتركة وتداخلها كذلك دراسة المخيلة في مؤثراتها وتأثراتها بهذه الحواس من خلال إنجازات الفنون جميعًا التي يمكن أن نستكشف فيها فضاء جماليًا مميزًا ومشتركًا.

هنالك فضاءات مستقلة لكل فن لكن هناك أيضًا فضاء مشترك بينها ككل، يستحق اهتمام المعنين بالخبرات الجمالية وتجليات النفس الإنسانية وتموجاتها عبر الفن.

وإذا كانت الوظائف الاجتماعية والنفسية والتاريخية هي الأبرز في مجالات أخرى من الدراسة، فإن الديناميكية الجمالية هي المحرك الأول لرؤية العين واستجابة المخيلة في سياق التجربة الشعرية والفنية التي توظف أحيانًا البعد الجمالي لغايات نفعية. فالإبداع كما المخيلة يحرك التراكم الكمي لموروثات الذاكرة إلى نصوص نوعية



متميزة في فنون رغم حضورها المستقل واستقلالها المميز فهي تصدر عن أرضية جمالية مشتركة.

والتلاقح بين الفنون الذي اصطلح عليه بالتراسل أو المقابلات هو شأن حضاري كالتمازج أو التداخل في الأجناس الأدبية، يقوم بوظيفة الابتكار والتوليد من خلال تلقيح فعالية فن مابفعالية فن آخر، ولكنه لا يجري في طريق أحادي بل كثيرًا ما يتخذ مسارًا جدليًا، فالرسم يتراسل مع الشعر وبالعكس، وكذلك الأمر في باقي الفنون كالموسيقى والمسرح والشعر والأسطورة والرقص الإيمائي والباليه والتشكيلي الحديث.

والتراسل لا يقوم على التشبيه كما في وصف الأطلال والكتابة والوشم الذي جمع من شواهده ناصر الدين الأسد الشيء الكثير في كتابه الشعر الجاهلي، لكن الطلل والكتابة والوشم تظل علامات تتوسلها الذات للتعبير عن ذاتها فالذات هي الطرف المهيمن بينما الموضوع هو علامة لها. فالتراسل يقوم على وجود طرفين يتم بينهما التراسل عبر المحاكاة والتصوير وأحيانًا الاختراع والتوليد لاسيما في التشكيل. ومن هنا كان التراسل أدق بلاغة فهناك مسافة بين الذات والموضوع قد يلغيها تقمص الذات

وتحولاتها إلا أن فعالية التراسل تتركز على تبادل الخبرات والأشكال بين فنين من خلال حساسية الإبداع الجمالية، فالموضوع يظل قائماً ومنفصلاً عنها في أشكال فنية متعددة تتراسل من خلال الحواس.

والتراسل في الفن كما التداخل في الأجناس يشبه التطعيم في الشجر والتأبير في النخل فهو سعي فني للتوليد والاختراع لا صدوراً عن الطبيعة والفطرة بل عن الصناعة والفن، فالتراسل على هذا ظاهرة حضارية، وهو ليس مرتبة واحدة بل مراتب حاولنا في الدراسة أن نحيط بها من خلال الصورة وتجلياتها وتنوعها على اختلاف مادتها من لغة وحجر ولون وصوت.

إن المخيلة والعين هما الوسيلة الأساسية لهذا التراسل بين الفنون لذلك كان لا بد لنا من تتبع الوظائف المشتركة لهما في فقه الصورة وتراسل الحواس وتمازجها وتبادل الأفكار والخبرات والأشكال[1].

مهما يكن، فإننا حيال تداخل الحواس نميز مصطلحات ثلاثة:

أولاً: ما يسمى بالمقابلات أو تراسل الحواس عند الرمزيين. والمقابلات هي ترجمة لعقيدة الـ«CORRESPONDENCE» التي أرسى قواعدها بودلير. وهي لا تعني التعبير عن حاسة بحاسة أخرى فحسب، بل تعني أيضاً تمازج الحواس في التعبير عن النفس، مما يخلق طقساً رمزياً للقصيدة تصبح معه المعرفة كشفاً. والتصور حدساً يضيف إلى الدهشة الجمالية مغامرة معرفية. والمقابلات التي يترجمها الكثيرون بتراسل الحواس موجودة في معظم التقاليد الأدبية لكن الرمزيين وعلى رأسهم تشارلز بودلير جعلوها عقيدة أساسية في مذهبهم[2].

ثانياً: أما ما نقصده بتراسل الحواس والفنون في المنهجيات المقارنة، فهو زحزحة لمصطلح المقابلات من سياقات التعبير الإبداعي إلى إطار تبادل المؤثرات بين الفنون، وتحولات البصري إلى سمعي والسمعي إلى بصري. وهكذا بالنسبة إلى باقي الحواس، وهو المعني في دراستنا هذه.

ثالثاً: أما مصطلح القصيدة البصرية، فمعلوم أن القصيدة فن سمعي واللوحة فن بصري، كان بودلير استوحى بعض قصائده من تماثيل لكن جعْل القصيدة لوحة هو ما احتفل به السرياليون. ويعتمد في الجوهر على تراسل حاستي السمع والعين، فبالإضافة إلى إيقاع الصوت هناك إيقاع الشكل واللون في القصيدة البصرية أضف إلى ذلك أن السرياليين لا يحتفلون بالرسم الذي ينقل الطبيعة كما هي، بل يحاولون أن يكتشفوا إيقاع الصورة الداخلي يفجرون الظاهر المنطقي والوعي في صالح الباطن الذي يتصل بالحدس والذي يشكل الطبيعة تشكيلاً آخر، لتعبر عن اللاوعي الخبيئ

في الأعماق والذي يطمح الرؤيا السريالية أن تشكله في الصورة الجديدة التي ترقى إلى مستوى الرمز حيناً والكولاج في أغلب الأحيان الذي يدخل عناصر/ الطبيعة المتنافرة في صورة موحدة (أو مركبة). من هنا تجئ الصورة البصرية تركيباً للسمع والبصر في كيان فني واحد. تلغم الشكل الكلاسيكي للصورة وتشكل شظاياها تشكلاً آخر، والصورة السريالية ما فوق الواقعية هي أقدر على نقل الحقيقة في وجهيها الواعي واللا واعي من الصورة الحسية المطابقة. لذلك يؤمن السرياليون بتفجير الظاهر من الصور، وتشكيله بما يعبر عن الأعماق في الباطن عن طريق الكولاج أو الصورة المركبة من عناصر متنافرة.

وصحيح أن القصيدة البصرية هي ابتداع سريالي إلا أنها وجدت عصرها الذهبي مع أصحاب البديع في شعرنا العربي، فابتكروا لها أشكالاً متنوعة تخاطب العين للوهلة الأولى لكنها من حيث البنية تقوم على تداخل الشعر والرسم، كما تقوم على اكتشاف طاقات الشكل الجمالية في الحرف العربي، الأمر الذي اصطلح عليه النقاد بالحروفيه فلوحة الحرف العربي لا تقصد أكثر من إثارة بهجة العين كسبيل لتوهج الوجدان واختلاج الفكر.

والحروفية ليست هي القصيدة البصرية بل شكل من الأشكال التي تتداخل معها لتمازج حاستين في تعبير واحد كالمرئي والمسموع.

ومما يجدر ذكره أن محيي الدين بن عربي في مقدمات الجزء الأول من الفتوحات الملكية ينظر إلى الأبجدية بعين الوجود فالأحرف ليست أصواتاً بل هي أنفاس يتكون من مجموعها الروح كما تتشكل الحياة.

فنحن إذ ننطق الحروف لا ننطقها بقدر ما نتنفس من خلالها بعضها تنفس يصدر من الرئتين إلى الحبال الصوتية إلى الشفتين وبعضها الآخر يجهر وبعضها يهمس وحينما نفخ الله في الطين من روحه ليصور آدم جعل من رئتيه أبجدية لا تكون الحياة بدونها. ففي قصيدتنا سيد الأبجدية شيء من هذا، ومطلعها:

نفخ اللّه نسمة في فم الطين فانفتح رئة أبجدية علمت آدم الفرح(٣)

فالأبجدية إذن بهاء يتجلى للعين وحبال صوتية تشدها وترخيها انفعالات القلب والروح. وأنفاس هي أصل الوجود لا تكون بغيرها الحياة والحرية.

أما أشكال الخط العربي من انبساط وانحناء واستدارة وانكسار زوايا وشأن الصور واختلافها نتقدم لنا نوطه. يمكن استغلالها لتركيب وتأليف موسيقى بصرية تقرأ إيقاعاتها العين كما يحس السمع

أوزان الشعر. وكما أن الواحد هو أصل الأعداد كلها فإن الألف هي نطفة كل الحروف.

وقد أدرك كبار الخطاطين هذا السر فاستفادوا منه في تشكيل الخط في لوحاتهم الرائعة. وعندما تكون العين هي المعيار، والرؤية هي الحكم تصبح الحروف غير الحروف لا علامات لأصوات بل أشكال جمالية تتجلى في اتجاه تنبسط وتنحني، تنكسر وتستدير، تأتلف وتختلف متبرجة للعين، ومزدانه للرؤية بعيداً عن الصور.

لقد جرب بعض شعرائنا المحدثين أن يتوسلوا البصر للتعبير عن السمع، لكن محاولاتهم أكثر صلة بما جاء عند السرياليين في هذا الخصوص. فجاءت محاولاتهم مقاربة للقصيدة اللوحة أو القصيدة الإعلان أو القصيدة كصورة حسية متخيلة عن الشيء أكثر منها مطابقة له وهي جميعاً في الجوهر قصائد بصرية[٤].

وإذا كان بكري الشيخ أمين قد غطى الجانب الموروث من القصيدة البصرية فإن بول شاوول اهتم بإبراز جوانبها الحدثية ودرس علاقتها بقنوات البصر والسمع[٥].

أما دراستنا نحن فقد اهتمت بفقه الصورة وتناص القصيدة واللوحة واللوحة القصيدة، وتحولات البصري من تصوير ورسم ونقش وزخرف في الفنون والصنائع إلى سمعي في الشعر وبالعكس في تحولات السمعي في الشعر إلى بصري في الرسم. وأولينا النحت والعمارة عناية خاصة، وما نتج عن ذلك من قصائد والهامات شعرية وأفردنا لنقوش الأوابد ورسومها باباً كاملاً درسنا فيه القصائد التي استوحيت منها.

وميزنا مصطلح التراسل كما استخدمه السرياليون والمقابلات التي كانت محط دراسة المقارنين واستغرقت تبادلات الفنون فيما بينها جل اهتمامنا دون أن نهمل مفهوم القصيدة البصرية عند السرياليين، وعقيدة التراسل كما فهمها بودلير في المدرسة الرمزية وأضأنا التراسل كمفهوم وكمصطلح في مستوياته الثلاث:

أ- التعبير عن حاسة بحاسة أخرى.

ب- وما نتج عنه من مفهوم القصيدة البصرية أو القصيدة اللوحة واللوحة القصيدة.

جـ- التناص بينهما وكيفية تحول اللوحة إلى قصيدة والقصيدة إلى لوحة. وهي الدلالة الثالثة للتراسل التي أقمنا حولها إجراءاتنا النقدية بالإضافة إلى مقاربة فقه الصورة.

أما قصيدتنا «النافورة» التي نرفقها مع هذه الدراسة فهي من النماذج الواردة في هذا المجال. كنا نقصد مقهى الأكسبرس في الحمرا بيروت وهو ملقى الفنانين والمبدعين، وفي مدخله نافورة تجمع الندى

والضوء في أيام بيروت الحارة والسيارات المفخمة فاوحت لنا بقصيدتنا النافورة التي تنبعث في أبيات شعرية متداخلة على شكل نافورة وعندما تبلغ الأوج تنهمر شعراً بشكل التفعيلة أما حين تصل إلى الأرض فتأخذ شكل قصيدة النثر. كتبنا هذه القصيدة في عام (١٩٨١م) بخط اليد ونشرتها جريدة النهار. لكننا أعطيناها فيما بعد إلى خطاط فأخرجها بالشكل المرافق لهذه الدراسة، كانت أكثر عمودية بخط اليد. لكنها تمددت في صورة الخطاط حتى لامست الأفقية.

ومنذ عودتي من الولايات المتحدة في السبعينات دأبت على مزج الأشكال الشعرية واحتفل بعدي بهذا الأمر شعراء عديدون. لذا جاءت مجموعاتي الشعرية منذئذ معبرة عن الاحتفال بدمج الأشكال الشعرية الذي عبرت عنه قصيدة «النافورة» وقصيدة «الحجاب» التي نشرتها «النهار» أيضاً في نفس السنة، وكلاهما يدمج البصر والسمع في قصيدة واحدة. والمفاجئ بالنسبة لي هو أن لأبولينير قصيدة بصرية بعنوان «النافورة» يزوج فيها السمع والبصر في صورة موحدة وهي فيما تخاطب العين تتوجه أيضاً إلى الوجدان والسمع، وكلا النافورتين تعبران عن الحياة والموت ولكن في سياقات مختلفة وصورة بصرية رمزية تنبع من شكل النافورة وإيحاءاتها، والغريب توارد الخواطر في كلا القصيدتين فأبولينير عنون القصيدة بـ«الحمامة المطعونة ونافورة الماء» بينما كانت ذروة النافورة في قصيدتنا «طائر الماء النافو» وقطعنا هكذا النافورة لنكسب العنوان جاذبية ونشوة كما هيمنت صورة طائر الماء على أشطار النافورة عندنا. وعلى حين أن البيت يكون جذعاً تتفرع منه أضواء النافورة أبياتاً فإن البيت عند أبو لينير يأخذ شكل رقم سبعة عربية كبير متراخية الطرفين تتكرر سبع مرات لتأخذ شكل النافورة. وفوقها يرتب أبولينير من الكلمات صورة طائر مفرود الجناحين بشكل مثلث مقلوب تتخذ فيه الكلمات شكل الرأس ومثلث صغير آخر يتصل به الرأس بالرأس يشير إلى الحمامة ويرمز إليها. أما قاعدة القصيدة فعين كبيرة تنبع منها النافورة (انظر القصيدتين).

كما أثبتنا في الملحق قصيدة بصرية ثالثة عن الشهيد محمد الدرة تقوم على تداعي الكلمات وإيحاءاتها في سياق الشهادة وتداعياتها. والأمثلة عن القصيدة البصرية كثيرة اكتفينا منها بما ورد في الملحق. ولمزيد منها انظر أمثلة بكري الشيخ أمين وأمثلة بول شاوول.

إشارات

(١) انظر عدد آذار ١٩٩٤ من مجلة المعرفة السورية.

(٢) ميشيل كاروج، أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، ترجمة الياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٧٣م. انظر الفصل الثاني والثالث، ص ١٧-٨٩، ثم ٩١-١٣١. ثم انظر الفصل الخامس، الرسم والمواضيع السريالية ٣٠١-٣٢٨. انظر أيضاً والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد، عصر السريالية، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ص١٠٥-١٢٢.

(٣) نذير العظمة «طائر الرعد» دار النخيل الرياض ١٩٩٦ ص١١٠.

(٤) انظر الملحق لهذه الدراسة.

انظر أيضاً كتابنا المعراج والرمز الصوفي، دار الباحث، بيروت ١٩٨٢م.

(*) الدكتور بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع، الجزء الثالث، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩١م. انظر أيضاً مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار العلم للملايين بيروت ١٩٨٦ ص١٨١-١٨٦ أيضاً ٢١٣-٢١٧ انظر فصل الشعر الهندسي وفصل الأشكال الهندسية، ص ١٥٦- ١٦٣.

نفس المصدر، فصل المشجر والمطرز، ص ١٧٦-١٧١. انظر أيضاً: بول شاوول.

علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية، القاهرة دار الأوبرا، ١٩٩٣م وانظر أيضاً: أطروحة الدكتوراه لحسن النعيمي التي درس فيها تحويل روايات نجيب محفوظ إلى أفلام.

Hassan Al-Nemi, The Dramatization of Fiction, Najib Mahfuz'S Novels into Films indiana University, April 1995.

انظر د. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) عالم المعرفة، الكويت (بدون تاريخ) بعد مقدمة عن الموضوع في الشعر العربي بانورامية استعرض أمثلة لقصائد غربية أوحتها رسوم ولوحات أوربية مع نبذة من سيرة كل شاعر.

انظر أيضاً: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر، دار الفكر الحديث، القاهرة، ١٩٩٦م.

انظر:

Larecher Che En Littérature Generale Et Comparee En France Paris S.F.L.G.C. 1983.

Litterature et Arts:

Litterature et Musique Par Francis el Audon. P.III.

The Atre Par Jaque Body P. 127.

Litterature et Peinture Par Claude Francois Brunon,. 135.

Litterature et Cinema Par Jeanne-Marie Clerc P. 157.

الدراسات والبحوث

القوافل في الشرق

د. عدنان البني (*)

يقول عالم الآثار كارلتون كوون:

«*القافلة صورة متحركة مكتملة الألوان، يرافقها الصوت والرائحة والحر والبرد ولفح الرمال التي كانت تذروها الرياح والأمطار. ولأن أبرز عنصر في مدينة الشرق الأوسط هو حركة النقل وتجارة البضائع الفاخرة التي يُصنع الكثير منها في مدنه، ولأن القافلة مؤسسة عظيمة التعقيد دقيقة التنظيم. وهي بذلك تشبه مدنية الشرق الأوسط، ولأن أعظم القوافل التي عرفها التاريخ هي تلك التي توفرت لنقل الأتقياء من عباد الله نحو الأماكن المقدسة*»[1].

(*) د. عدنان البني: كاتب ومؤرخ وأثاري سوري.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

إن للقافلة في العربية وغيرها من اللغات معنى يدل على الترافق والتتابع في طريق التجارة والسفر وبخاصة في عبور المناطق غير الآمنة. وقد عمم هذا الاسم في زمننا على أرتال السيارات وتقاطر السياح والمسيرات. والقافلة في اللغة العربية تتضمن معنى التفاؤل بالرجوع بعد قضاء السفر وتحقق أهدافه فالقفول هو العودة.

إن هدف تكوين القافلة هو الوفرة في النقل والتعاون على سلامة المنقول والناقل والقافلة هي وليدة التجارة «والتجارة في كل **صورها ومعانيها لا تزيد عن كونها تبادل الفائض من الإنتاج والغلات بين إقليمين أو بيئتين متباينتين والنقل ضرورة لقيام التجارة.**[٢]»

إن مواد خام كاللازورد والأوبسيديين والعقيق ومواد أخرى وجدت في مدائن بلاد الشام ومنها إبلا (تل مرديخ) منذ الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد. ومنشؤها من أقاليم نائية وراء الرافدين والأناضول[٣]، الأمر الذي يتساءل المرء إزاءه كيف كانت تصل إلى هذا الموقع وأمثاله قبل تأهيل حيوانات الركوب والحمل كالحمير والجمال. هل كانت هناك قوافل من البشر الحمّالين تترافق طلباً للسلامة من الطامعين بتلك البضائع الثمينة أو من أخطار الوحوش المفترسة الوافرة العدد في تلك الأيام! وسواء كانت هذه المواد تأتي عن طريق التجارة أو أن سكان البلاد المستوردة كانوا يعرفون مواطن هذه السلع فيذهبون إليها، فإن من المنطقي أن يكون هناك في الحالين تشكيل ما يؤمن السلامة النسبية للناقلين ولبضاعتهم يقوم على نوع من «القوافل البشرية». وليس لدينا شيء مؤكد حول هذا الأمر. وتقول فرانسيس بينوك الآثارية الإيطالية من بعثة تل مرديخ» **إن العثور على كمية ضخمة من اللازورد الخام في الجناح الإداري من القصر (G) في تل مرديخ (إبلا)، يضيف ولاشك مكعباً في الفسيفساء المعقدة للتجارة بعيدة المدى في الربع الثالث من الألف الثالث قبل الميلاد»**[٤]

في الشرق القديم كان الحمار أول الأمر أجود حيوان للنقل. ومن المحتمل أنه أهّل في نهاية العصر الحجري الحديث أو بعد ذلك الوقت بقليل، إذ كان يقوم بهذه المهمة في طور أوروك (الألف الرابع قبل الميلاد) كما تظهر الرُقُم المصوَّرة. وكان الحمار جزءاً من المشهد المألوف فيها. وقد نُسجت حول اسمه أسماء حيوانات الركوب التي تلت. سُميَّ الحصان «**حمار الجبل**»، وسُمي حمار الوحش «**حمار البادية**» والبغل «**الحمار الأميري**» والجمل «حمار بلاد البحر»[٥]. وكان الحمار يستخدم مبدئياً في نقل الأحمال الصغيرة ذات المسافات القصيرة نسبياً. ومع ذلك استخدم الحمار



في المسالك الميسرة للمبادلات بعيدة المدى قبل الجمل، إذ نرى على جدران مقابر بني حسن في مصر من عهد الفرعون سنوسرت الثاني (الأسرة الثانية عشرة بحدود ١٩٠ ق.م) مجموعة من السوريين من الجماعات الآمورية قدموا إلى مصر على حميرهم المحمّلة بالهدايا.

وتذكر النصوص قوافل تضم عدة مئات من الحمير. ومن ذلك نص من نصوص رأس الشمرة/أوغاريت يذكر قافلة من أربعمئة من الحمير يقودها **«رئيس قافلة»** اسمه **«بل حرانى»**(٦).

وكان للحمير آنذاك مهمات محلية كثيرة في النقل والحمل والزراعة. ولقد شارك الحصان والبغل والثور في تلك المهمات أيضاً، ولكن في حدود أقل. واستخدمت العربات ذوات الدولابين التي يجرها الحمير أو البغال والأحصنة. ويذكر ذلك في انتقال ابن ملك أوغاريت لزيارة قصر ملك ماري إذا استخدم مثل تلك

العربية من أوغاريت حتى ميناء إيمار (مسكنة) على الفرات. ومن هناك نقل بمركب في الفرات حتى مدينة ماري (تل الحريري).

إن إطعام الحمير وسقايتها كانا من الأمور المكلفة والمتعبة في اجتياز المسافات الطويلة. والجمل بإمكانه أن يحمل من خمسة إلى سبعة أضعاف ما يحمله الحمار. فضلاً عن ميزاته الكثيرة التي سنعددها. عثر على عظام جمال مستحاثية في موقع اللطامنة في رمال العاصي قريباً من حماه وهي تعود لطور البليوستوسين [٧] ولاشك في أن الجمال البرية بقيت طويلاً جداً مستعصية على التدجين. وتضاربت الأقوال حول زمن تطويع الجمل ومن ثم تدجينه. فمنهم من يرى أن ذلك حصل في عصر البرونز القديم. غير أنه من المرجح لدى البعض الآخر أن استخدام الجمل ووضع الشداد عليه كان في العصر البرونزي المتأخر، وعلى أكثر تحديد في العصر الحديدي [٨]. لكن دائرة المعارف الأميركية تذكر أن تدجين الجمل كان في عصور ما قبل التاريخ [٩].

ومهما كان من أمر زمن تدجين الجمل فهو حيوان القوافل بالمعنى الواسع للكلمة. أحدث ثورة في النشاط التجاري القافلي، فمن ميزاته الرفيعة قدرته الكبيرة على معرفة الأماكن التي هو فيها والاستدلال عليها والسير إليها، وتحديد أماكن هطول الأمطار عند رؤيته للبرق والتوجه إليها، ومعرفته أيضاً بالأماكن التي ينبت فيها العشب والجمل يعرف كذلك صوت صاحبه وحداءه. وتسير الجمال بانتظام بمعدل ٥ إلى ٦ أيام دون أن ترد الماء. ويصل تحمل بعضها لعشرين يوماً فتسمى الإبل الجوازيء. فإن لبعضها القدرة على قطع مسافة تصل لحدود ٤٠٠ كم دون أن تتزود بالماء ولذلك يصدق، وصفها بسفائن الصحراء [١٠]. ومما يضاف إلى مزايا هذا الحيوان، أنه يتناول طعامه أثناء السير وطعامه وشرابه مما تعافه سائر الحيوانات [١١].

ويقول رضا جواد الهاشمي متمماً «إن **الراجح بين الباحثين أن مطلع الألف الأول ق.م بداية سيادة هذا الحيوان في التنقلات فوق الأرض العربية، وبذلك يمكننا أن نؤرخ بموجب ذلك لبدايات تجارة القوافل أيضاً ونرجعها إلى مطلع الألف الأول ق.م، وهو تاريخ يتوافق كثيراً من بروز العرب وتجارتهم على سطح الأحداث في الشرق الأدنى التقديم.**» وهو يبدي في رأينا وجهة نظر قد تكون صحيحة في ما يخص الطور الأخير. ولكن ما قبل ذلك يحتاج لمزيد من تطور العمل الأثري والمكتشفات [١٢]. وفي هذا الصدد لدينا شاهد إذا صح تأويله يكون مؤكداً أن المنطقة كانت في الألف

الثاني تستخدم قوافل الجمال. والشاهد المشار إليه هو عبارة عن كسرة فخار مطلي يعود للألف الثاني قبل الميلاد، من موقع دير علاً في الأردن تمثل جملين يحمل كل منهما حملاً ثقيلاً مُشرعاً ويسيران متتابعين على نسق واحد [١٣]. ويرى م.س.آ ماكدونالد رأياً نعتقد أنه قريب من الحقيقة حيث يقول:«إن البحوث الحديثة توصلت إلى أن تطبيع الجمل قد جرى في العربية الجنوبية في وقت ما من الألف الثالث قبل الميلاد. والأرجح أنه ربي أول الأمر لحليبه ولوبره ولجلده ولحمه. ولم يمض وقت طويل حتى ظهرت قيمته كحيوان حمل يتغذى بشوك البادية ويصبر طويلاً على العطش ويعبر مناطق يستحيل عبورها من دونه» [١٤].

ويلغ من شأن الإبل مع مرور الزمن إنها أصبحت هي المال عند الأعراب، وبها يقدرون أثمان الأشياء ويتعاملون في تجارتهم وفي أسواقهم، فالجمل عندهم وحدة قياسية في البيع والشراء وفي تقدير الحقوق كالديات والمهور وما شاكل ذلك، واتخذ الأعرابي الجمل مقياساً للثروة [١٥].

❖ ❖ ❖

بعد أن أتينا على الأمور المتعلقة بالجمل الذي تطورت بسببه وسائل النقل والانتقال وطي المسافات البعيدة لابد أن نتطرق إلى نماذج من القوافل وحركتها وعددها وعدتها ومشكلاتها. ثم نعالج بخاصة النشاط القافلي في تدمر التي هي مدينة القوافل الأكثر أهمية في زمن ازدهار هذه الوسيلة من وسائل النقل.

إن العدد الوفير من المشاركين في كل القوافل هو كما ذكرنا آنفاً من شروط السلامة النسبية والقافلة التجارية هي أشبه بسوق متحركة. وبصدد العدد الوفير من الرجال والجمال الذي تتشكل منه القافلة نذكر الفقرة التي أوردها سترابون بصدد القوافل النبطية حين قال:« إن كلاً منها كان يضم عدداً كبيراً من الرجال والجمال لايقل بشيء عن جيش» [١٦]. وذكر الطبري أن قافلة من هذه القوافل بلغت خمسمئة وألف بعير [١٧]. ويذكر ابن فضلان في رحلته الشهيرة أنه حين أوغل في بلاد الترك «لقيه واحد من قطاع الطرق فأوقف القافلة بأسرها، وهي نحو ثلاثة آلاف دابة وخمسة آلاف رجل فتجا منه بالهدية والحسنى. وعبرت القافلة المذكورة الأنهار في جهد جهيد والغرق يتهدده مع القافلة» [١٨]. وإذا كان ابن فضلان متوهماً أو مبالغاً فإن الكلام يدل على عظم القافلة القادمة من بغداد والعابرة لإيران وأوزبكستان وماوراء النهر حتى روسيا في مطلع القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي). وفي مكان آخر من مؤلفه [١٩] يتحدث عن اجتياز ركاب القافلة

النهر إلى بلاد التركمان قائلاً: «ورحلنا حتى صرنا إلى نهر «يعندي»؟ فأخرج الناس سُفَرهَم (قواربهم) وهي من جلود الجمال فبسطوها وأخذوا بالأثاث(؟) من الجمال التركية مدوّرة فجعلوها في جوفها حتى تمتد ثم حشوها بالثياب والمتاع فإذا امتلأت جلس في كل سفرة (قارب) جماعة من خمسة وستة وأربعة وأقل وأكثر. ويأخذون بأيديهم خشب الخدنك (الحور الأبيض) فيجعلونه كالمجاذيف، ولايزالون يجذفون والماء يحملها وهي تدور حتى تعبر. فأما الدواب والجمال فإنه يصاح بها فتعبر سباحة. ولابد أن تعبر جماعة من المقاتلة ومعهم السلاح قبل أن يعبر شيء من القافلة ليكونوا طليعة للناس خيفة من الباشغرد (أشرار التركمان) أن يكبسوا الناس وهم يعبرون». ويتابع «ثم ارتحلنا فنزلنا على نهر جيخ (جيحون؟) وهو أكبر نهر رأيناه وأعظمه وأشده جرية. ولقد رأيت سفرة (قارباً) انقلبت فيه فغرق من كان فيها، وذهبت رجال كثير من الناس، وغرقت عدة جمال ودواب ولم نعبره إلا بجهد»[٢٠].

إن ابن فضلان معروف بصدقه وهو لم يحص عدد القافلة حتماً. وقد يكون هناك من ذكر له هذا العدد للدلالة على ضخامة القافلة وكثرة عدد الجمال والرجال فيها. وهو أمر معروف في التجارة والأسفار البعيدة كما ألمحنا من قبل. ونذكر هنا على سبيل المثال ما ذكره الكابيتين ج. رايلي عن قافلتين قادمتين من وسط إفريقيا في الفترة الواقعة بين ١٨١٢ و١٨١٥ من أن إحداهما كانت تتألف من ثمانمئة رجل وثلاث آلاف جمل. وأنها تحركت من وادي نون إلى تمبكتو. والثانية ضمت ألفاً وخمسمئة رجل وأربعة آلاف جمل، تحركوا من تمبكتو إلى ساحل البحر الأبيض المتوسط. ويضيف أن القوافل الكبيرة بهذا الحجم تتناول التجارة الكبيرة بما فيها العبيد الذين قد يصل عددهم إلى ألفين ويزيد عددهم عن عدد آسريهم. والقافلة كبيرة إلى حد يجعلها في أمان نسبي[٢١]. ويذكرنا هذا العدد بالعدد الوفير من قوافل الحج إلى مكة التي رغم كثرة عددها وعدتها وحراستها لم تسلم أحياناً من النهب بل الإبادة وسنعود لموضوع قوافل الحج في موضع آخر من هذا المقال.

❖ ❖ ❖

جعل الجمل من بوادي وصحاري الجزيرة العربية طرقاً يسيرة نسبياً لتنقلات سكانها وربط مناطق الجزيرة العربية البعيدة بمراكز الحضارات المجاورة. ولم يصلنا توثيق واضح عن دروب القوافل المختلفة الأنواع في الألف الثالث قبل الميلاد بين الرافدين وبلاد الشام. لكن الأمور كانت أكثر وضوحاً في الألف الثاني قبل الميلاد، فمن بلاد بابل مثلاً إلى بلاد

الشام وساحل البحر المتوسط كان هناك أمام الناس والبضائع في القوافل خياران، أما النفوذ إلى الغرب بطريق البادية أو الاتجاه شمالاً بمحاذاة الفرات، وبمعنى آخر إما اتباع طريق تدمر أو طريق إيمار (مسكنة) على الفرات وذكرت الطريق الثانية أكثر من الأولى خلال الألف الثاني قبل الميلاد. وهي أطول من الأول لكنها أكثر سهولة [٢٢]. وفي الألف الأول تعكس قصة سليمان وملكة سبأ العلاقات بين اليمن (العربية السعيدة) وبلاد الشام، ومن بعد مسيرة القوافل بين الجنوب والشمال في أيام الأنباط، إذ كانت تصلهم التوابل الغالية والبخور والمر بطريق القوافل الكثيفة القادمة من اليمن بخاصة ومن جنوب الجزيرة العربية بعامة. وتعليلاً لثبات وديمومة طريق القوافل العربية يقول الدكتور رضا جواد الهاشمي: «**لم يكن الفرس الأخمينيون رواد بحر أو طلاب تجارة، بل انحصر تاريخهم في صراعات عسكرية طاحنة مع مراكز الحضارات التي أخضعوها وبخاصة مصر والعراق وختموا تاريخهم بسلسلة المعارك البرية والبحرية الكبرى مع اليونان، فكان لهذا الوضع الذي أحاط بالتجارة وطرقها القديمة أثره الكبير في ابتعاد طرق التجارة العالمية عن بؤر الصراع العسكري. لذلك وجدت التجارة العالمية في طرق الصحراء المنعزلة وفي العرب الذين بقوا لوحدهم من بين شعوب الشرق الأدنى القديم أسياد كلمتهم. على أرضهم أفضل الطرق وأحسن التجار. وكان العرب بسبب امتلاكهم ناصية الإبل وخبرتهم العالية في مسالك الأرض العربية خير الناس في نقل التجارة ولذلك كانت الإبل في مقدار تحملها وجولتها أفضل الوسائط**» [٢٣].

ويقول جواد علي في هذا الصدد «**من نتائج غلبة الطبيعة الصحراوية على أرض جزيرة العرب أن انحصر امتداد شرايين المواصلات فيها في أماكن خططتها الطبيعة نفسها للإنسان فجعلتها تسير بمحاذاة الأودية ومواضع المياه والآثار. وهي السبل الوحيدة التي يستطيع المسافر ورجال القوافل أن يستريحوا في مواضع منها ويحملوا منها الماء وتنتهي رؤوس هذه الطرق بالعراق وبلاد الشام في الشمال وبالعربية الجنوبية وبموانئها في الجنوب. وهناك طرق امتدت من العربية الشرقية إلى العربية الغربية ولها مراكز اتصال بالطرق الطويلة الممتدة من الشمال إلى الجنوب في الغالب...**

وقد أقيمت في مواضع من هذه الطرق مواضع سكنى ذات مياه من عيون وآبار... فصارت منازل مريحة لرجال القوافل... وفي العقد الحساسة من هذه الطرق نشأت المستوطنات... وما الطرق الحالية التي يسلكها الناس اليوم إلا بقية من بقايا تلك الطرق القديمة» [٢٤]

❖ ❖ ❖

ولما كان بحثنا يدور حول القوافل والنشاط القافلي في هذه المنطقة لابد لنا من أن نتوسع في أمر المدينة التي هي بامتياز «مدينة القوافل» وفق التعبير الشهير للعالم الروسي ج.ن روستو فتسيف [٢٥] وقد أضفنا لذلك بدورنا تسمية «تدمر مدينة الحج» لكثرة المعابد التدمرية واتساعها ولأن التجارة كانت تقترن بالحج كما هي الحال في مكة [٢٦]. إن المواطن التدمري الميسور كان في الراجح صاحب قافلة أو مشاركاً فيها. وكان النشاط القافلي وتوابعه يشمل أكثر سكان تدمر، وإذا أضفنا إلى التجار وشيوخ القبائل الرجال العاملين بها القائمين على شؤون الإبل والخيل والمنوط بهم أمر التفريغ والتخزين والتوزيع وأصحاب الدكاكين والعبيد والسماسرة.

وكان كل شيء في تدمر معداً للقافلة لتسهيل مرور الإبل. ومن ذلك أن الشوارع التي تمر بها القوافل غير مبلطة، فالإبل تتأذى بالسير فوق البلاد خاصة في حمّارة القيظ. وفي صيف تدمر الطويل. ثم إن الأبواب المشرعة في الآغورا وملحقها ثم إن المخازن العالية الأقواس مهيأة لمرور الجمال بأحمالها وحوامل التماثيل في الشارع الرئيسي عالية ويصعب قراءة نصوصها إلا من ظهور الإبل.

والنصوص المتعلقة بالقوافل وتجارة القوافل في تدمر وفيرة نجدها في المعابد والأسواق والآغورا ولكن فيها شيئاً قليلاً عن التنظيم الداخلي للقافلة مع الإسهاب فيما يتعلق بتجارة القوافل. على أننا نتصور أن القافلة التدمرية لاتخرج في تنظيمها عن القواعد التي ظلت سائدة في بواديها إلى وقت قريب. وتقوم على وجود عناصر أساسية في القافلة (كالرّيس أو شيخ القفل) والحرس، والكشافة، والمكارين، وتتبع نظام المراحل في المسير، وفضلاً عن حراسها تكون القافلة بوجه (أي بحماية) أحد رجالات البادية أو وجهاء تدمر. والمفترض أن لايتعدى عليها أو يغزوها أحد لأن في ذلك إهانة تسمى «قطع الوجه». وفي هذه الحال تنشب الحرب بين الغازي والحامي أو تؤدى الغرامات المنصوص عنها في عرف القوافل والقبائل. على أننا لانستبعد نظام الخوّة وهي تسود عند اختلال الأمن أو في منطقة نفوذ خاصة. وهي شيء من الترضية. ويشابهها في ذلك نظام الهدية (أو الحدية) كما يقول الأعراب. وهي نوع من المجاملة لفرسان عابرين وفضاً لمشكلة قبل أن تقع [٢٧]. ويمكن أن نتصور أن مجيء القوافل التدمرية وذهابها كان حدثاً في المدينة له ضجة كعودة قافلة الحجيج من مكة في الأيام الخوالي، وإن مراسم خاصة كانت تجري عند وداع القافلة وحين استقبالها.

القوافل تتوافد من مصر ومن قلب جزيرة العرب ومن ساحل الخليج العربي ومن مرافئ الدجلة والفرات وشط العرب خاصة، إذ كانت فيه مراكز تابعة لتدمر ومستودعات ووكالات وجاليات وهي تفرغ بضائعها بتدمر وكثير من هذه المستوردات ومن منشأ صيني أو هندي، وتحمل ماتجمع في مستودعات تدمر من بضائع قادمة من مرافئ المتوسط وتتجه بها إلى الشرق من جديد. وعلى طوال الطريق تترك القوافل ذكريات نشاطها غير الاعتيادي.

وكانت الإمبراطورية الرومانية تشجع تجارة تدمر القافلية الخارجية لأن جباة روما المتمركزين على نقاط الحدود كانوا يجبون رسوماً على البضائع تعادل ربع قيمتها. وثمة كتابات في آغورا تدمر تنوه بذكر «جباة الربع»[٢٨]

أما النموذج الثاني الأكثر شهرة والأكثر تميزاً من حيث الكم والكيف فهو الحج إلى مكة قبل وبعد الإسلام وبعده استفادت مكة بالأصل من وقوعها على طريق القوافل الآتية من اليمن ببضائع الهند. وحين احتل الأحباش اليمن خرجت مقاليد تجارة القوافل من أيدي اليمنيين وانتقلت إلى تجار مكة الذين أصبحت لديهم رحلة قافلية أساسية في الشتاء إلى اليمن ورحلة مثلها في الصيف إلى بلاد الشام. وهناك رحلات قوافل تجارية أقل شأناً. وكان لارتحال القوافل أو قدومها ضجة عظيمة في مكة وقد تستقبل بالدفوف والهتاف لأنها تحمل أموالاً لأهل مكة كل حسب إمكانياته. وكان من تجار قريش من يسافر مع القافلة ومنهم من يستأجر رجالاً يقيمون بالمرافقة نيابة عن بعض التجار. والقوافل تسير عادة محروسة برجال اشتهروا بالشجاعة وعددهم يتناسب مع حجم القافلة. وهناك الكشافة تتقدم القافلة لتتعرف على ما في الطريق، والهداة يهدون إلى السبيل. ويتعهد رؤساء القبائل التي تمر القافلة بمنطقتها بحمايتها. وإذا تعرضت القافلة لأذى أو نهب يطالب الضامن بمتابعة الموضوع واستعادة البضاعة أو التعويض عنها. وكانت القوافل الذاهبة إلى الشام، كما ذكر توفيق برو تتسوق من أسواق عينتها الحكومة البيزنطية لتحصيل الضرائب منها ولترقب الوافدين الأجانب إلى بلادها. وقد ذكر بعض مؤرخي الغرب أنه كان للبيزنطيين بيوت تجارية في مكة[٢٩]. وقد فسَّر جواد علي «إيلاف قريش» متبعاً رأي الجاحظ بأن ثمة عقود ومواثيق مع سادات القبائل في مقابل إسهامهم بأموالهم وبحمايتهم لقوافل قريش في مقابل ضرائب معينة تُدفع لهم وسهاماً من الأرباح تؤدى لهم وبذلك كسبت قريش حياد هذه القوافل ودفاعها عن مصالحها[٣٠].

وبصدد امتزاج الحج بالتجارة في تدمر وفي مكة يورد فيكتور سحّاب مقطعاً جديراً بالاهتمام حيث يقول: «ويحق للباحث أن يشتبه، في أن مجيء قبيلة (ويعني قريش) إلى بلدة احتضنت حرماً دينياً يحجّه العرب أو كثير منهم، قمين أن يحدث تفاعلاً متصاعداً بيّن النشاط التجاري والمواسم الدينية، فينتهز الحجيج سانحة مجيئه الموسمي من أجل كسب بعض الربح بما يحضره من نتاج قبيلته ويتشجع التاجر من ربحه فيعاود الحضور في موسم الحج التالي ويتحول (مجيئه) السنوي إلى مراسم مقدسة، تختلط فيها فرحته بخير التجارة العميم مع إيمانه بالبركة التي تحل عليه من صنمه الذي تعبد له وطاف به.»[٣١]

«كان إيلاف قريش الذي نظم رحلة الشتاء والصيف وحشد لها وسائل النقل اللازمة، ورصد لها المال التجاري الضروري، وسخّر لها العنصر البشري المنظم، وعقد لها العهود مع القبائل لضمان الحر الأمن، ووثق لها المواثيق مع ملوك الأطراف لتيسير التجارة الحرة هو العنصر الذاتي المهم الذي فشلت كل من الحبشة واليمن والحيرة وغيرها في توفيره فانتصرت مكة في المنافسة، واستطاعت وحدها دون غيرها من المنافسين، أن تستفيد من الأوضاع الدولية الملائمة.»[٣٢]

وفي بحث عن القوافل لابد من أن نأتي على حج المسلمين إلى مكة الذي اعتمد على قوافل الجمال حتى نهايات العصر العثماني. والتي استمرت عاماً بعد عام رغم الكوارث من كل نوع التي كانت تصيبها (والثواب على قدر المشقة) لأن الحج هو من الفرائض الخمس إذا استطاع المسلم إليه سبيلاً. وكانت قافلة الحج الشامي هي أكبر قوافل الحج إلى مكة وكانت تضاهيها أحياناً قافلة الحج المصري والحج اليمني.

كانت قافلة الحج الشامي تنضم إليها قافلة الحج الحلبي وقافلة الحج العجمي وقافلة الحج الرومي (أي قافلة حج القادمين من وراء طوروس والفرات (سلاجقة الروم) والأخيرة كانت تأتي غالباً مباشرة إلى دمشق دون الالتحاق بقافلة الحج الحلبي. وكانت القافلة التي تنطلق من الشام عادة بحدود عشرين ألفاً. ويفوق العدد المئتي ألف في السنين التي تعقب كارثة ما أو حرباً، الأمر الذي يقتضي التوجه إلى الحج لشكر الله على انتهاء البلاء أو حين تزدهر حركة التجارة مما يزيد عدد التجار المرافقين للقافلة[٣٣].

ولايستوعب هذا البحث التعرض إلى تاريخ كل القوافل التي تقصد الحج في منطقتنا بل يقتصر على قافلة الحج الشامي. كانت الدولة العثمانية تختار من الأمراء المحليين أو من أمراء الانكشارية من له سلطة على البدو لإمارة الحج. وظلت

الأمور على ذلك النحو، الذي تسبب بصراعات كثيرة، إلى أن جعلت الدولة العثمانية والي دمشق أميراً للحج وأوقفت «الصرّة» أي المال الذي يُدفع لبعض شيوخ العشائر لحماية القافلة أو بالأحرى لعدم مهاجمتها، إذ إن قافلة الحج الشامي قد هوجمت سبع مرات في القرن السابع عشر، وأبيدت القافلة بكاملها تقريباً في ١١١٢هـ (١٧٠٠-١٧٠١م) [٣٤].

كان والي دمشق في ذلك العهد يستمر في الحكم طالما هو يؤمن سلامة القافلة. وقد أدى ذلك إلى إطالة حكم الولاة من آل العظم الذين أمنّوا سلامة القافلة فحكموا دمشق حوالي ستين سنة بشكل متقطع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويقال إن سبب قتل الدولة العثمانية لوالي دمشق أسعد باشا العظم هو اتهامه بالتواطئ مع البدو لنهب إحدى القوافل انتقاماً لنقله من إمارة دمشق [٣٥].

إن حركة قافلة الحج الشامي والقائمين عليها ومسؤولياتهم ووداعها واستقبالها ومسيرتها تعتبر من خصوصيات دمشق التي كان لايضاهيها أحد في هذا المجال على الأقل وقد سميت «شام شريف» ببركة الحج الذي ينطلق منها ويعود إليها بمراسم واحتفالات لفتت أنظار القاطنين فيها أو القادمين إليها [٣٦].

وأفادت دمشق من هذه المسؤولية فائدة كبيرة من الناحية الاقتصادية، فقد كانت مواسم الحج مواسم للتجارة أيضاً، وقد اعتاد أكثر الحجاج الغرباء أن يحملوا معهم كثيراً من منتجات بلادهم لبيعها في دمشق ليستعينوا بثمنها على أداء نفقات الحج. وكثير منهم يبادلون بمنتجات بلادهم منتجات سورية، فكانوا بذلك يجمعون بين التجارة وأداء الفريضة الدينية. وكانت خانات دمشق وأسواقها تمتلئ وتعج بخليط عجيب من الناس والإبل والخيل ودواب الحمل الأخرى، وفي معرض ذلك يذكر البديري الحلاق أن الحجاج يحضرون معهم «ريبات ذهب...ولؤلؤ كبير وصغير وأحجار ومعادن وشال وغير ذلك جبر خاطر لعموم الناس في البيع والشراء»[٣٧].

إن تشكيلة قافلة الحج الشامي معقدة بعض الشيء في الذهاب والإياب، وبخاصة أن معها قافلة المحمل الشريف الذي يحمل كسوة للكعبة في هودج على جمل كريم مختار يعرف باسم (جمل المحمل) وهو يمشي الهوينى ويكون له شأن بعد العودة. ولقافلة الحج الشامي مراسم منظمة ومراحل محددة وبرنامج ومحطات استراحة ومرافقة في منطقتي الذهاب والإياب. وإذا كان والي دمشق عازماً على الحج تكون له ترتيبات غير عادية من حراسة وتأمين أفضل الخيل والجمال والهوادج. ويكون في ركبه علماء الدين

والأئمة من خاصته ثم هناك صيوانات لراحته من وقت لآخر.

وتضم قافلة الحج، فضلاً عن الحجاج، المكارّين لقيادة الجمال، والأدلاء والخراس والأئمة للصلاة. وفي الركب بعض من لهم تمرس في الطب والبيطرة وتجهيز الموتى. ويحمل كل حاج أنواعاً من المعجنات المخصصة (بقسماط) وغير ذلك من المجففات المقاومة للفساد والبسة تقاوم البلى. وفي القافلة تجار ومقاولون وصيارفة. وكأن المرء إزاء بلدة متحركة.

في منتصف شهر شوال تقريباً يخرج أمير الحج من سرايا دمشق ويسير على رأس موكب المحمل الذي ذكرناه سابقاً. ويكون اجتماع جميع الذاهبين للحج من عرب وعجم في ضاحية «القدم» في أقصى جنوب مدينة دمشق. لكن البديري الحلاق لايذكر ذلك ويذكر أن التجمع النهائي هو في قرية المزيريب حيث توجد البحيرة التي يتزود منها الحجاج بالمياه. ويبقى ركب الحجيج هناك بضعة أيام ويقام فيها سوق يبيع فيه العديد من الحجاج ويشترون.

ينظم الباشا أمير الحج جنده ويستطلع أحوال الطريق ثم يتقدم بالمحمل الشريف والجند الكثيف يتبعه الحجاج على جمالهم يحثون السير للبقاء في حماية قوات أمير الحج.

وبعد إتمام شعائر الحج والعودة لدمشق، تستقبل قافلة الحجاج قافلة متممة تدعى الجردة، التي يرأسها وال أو وزير يلقب بالجوخدار. ويكون قد أعد للحجاج المحتاجين مؤناً وألبسة خوفاً من أن يكون مالديهم قد نفق. ومع قافلة الجردة جنود لحراسة قافلة العائدين. وهي تكون بانتظارهم قرب المدينة المنورة. وعند العودة يحث الجوخدار وجنده الخطا نحو دمشق «مبشراً» بوصول الحج الشامي إلى بلدة معان في الأردن وهو يسلم رسائل من الحجاج إلى ذويهم. وكان دخول قافلة الجردة لدمشق من الضاحية الدمشقية المعروفة باسم «بوابة الله»(٣٨).

الإحالات والهوامش

١) كارلتون كوون في مقدمة كتابه: القافلة، قصة الشرق الأوسط، تعريب برهان الدجاني، بيروت، (١٩٥٩)ص٩ والمؤلف المعرَّب هو:
Carlton S,COON;Caravan,The Story York, 1951 of the Middle East,New

٢) صلاح الدين علي الشامي، جغرافية النقل والمواصلات، القاهرة (١٩٦٠)، ص٢.

3- PINNOCK Frances (1990), "Pattern of trade at Ebla in the Third Millennium". Annales Archéologiques Arabes Syriennes,No.40,p.41.

4- PINNOCK Frances (1986)."The Lapis Lazuli Trade in the Third Millennium B.C.and the Evidence from the Royal Palace G of Ebla ",Bibliotheca Mesopotamica,vol.21,Udenda Publications, Malibu,p,228.

5-MARGUERONJ.-C.(1991),"Les Mésopotamiens",Armand Colin,Paris,T.1,p,120.

6- CAZELLES H.et FEUILLET A (1979),"Res shamra, supplément au Dictionnaire de la Bible, Fasc.52-53,Paris,p.1329.

7- HOOIJER D.A. (1965),"Additional Notes on the Pleistocene Mammalian Fauna of the Orantes Valley", AAS,XV2,P.103-104.

٨)-الجمل ثورة في عالم المواصلات، إعداد وتعريب خير نمر ياسين، جامعة الإمارات، العين ١٩٩٢. وهذا المؤلف هو كما يقول المعرِّب: ترجمة عربية وإسهام إضافي للمؤلف التالي:

KEINTH H.(1990),THE Dromedary Revolution,the Clremont Graduate School,the Institute for Antiquity and Christianity.

٩- المرجع السابق ص٢٢.

١٠- المرجع السابق ص٣٤.

١١- الهاشمي رضا جواد (١٩٤٨)، تجارة القوافل في التاريخ العربي القديم، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بغداد ١٩٤٨، وهذا البحث يعتمد بدوره جزئياً على الموسوعة الأمريكية، المجلد الخامس، ص٢٥٧،نيويورك-شيكاغو.

١٢- عالج المؤلف السابق نفسه (١٩٧٨) موضوع الإبل في بحث طويل بعنوان «تاريخ الإبل في ضوء الخلفات الآثارية والكتابات القيمة، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٢، ملحق (١٩٧٨) ص١٨٥-٢٣٢.

13- KNAUF E.A.(1987), "a lATE BRONZE age Camel at Tell Deir Alla",News Letters No,4/2, Yarmuk University.

14- MACDONALD M.C.A (1995), "North Arabia in the First Millennium BCE, in Civilization of the Ancient near East,Jack M,SASSON and other editors,New York,p,1357.

١٥-علي جواد (١٩٧٠)، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء ٥، الطبعة الأولى، بيروت، ص٢٣٧.

16- AUG+E Ch.Et DENTZER J.-M. (1999), Petra,la Cité des Caravanes, Paris, Gallimard,p.39.

١٧- أبو عاذرة سعيد سلمان (١٩٨٧)، الإبل، أبو ظبي، ص٦٥.

١٨- رسالة ابن فضلان، تحقيق د سامي

الدهان (١٩٧٨)، الطبعة الثانية، وزارة الثقافة، دمشق، ص٢٥ و١٢٩.
١٩- المرجع السابق ص١٣٥.
٢٠- المرجع السابق ص١٣٧.
21-RILEY Captain I.(1918) The Authentic Narrative of the Loss of the American Brig Commerce,New York,p.204.
22- ARNAUD D.(1982), "Emar et palmyre", Annales Archéologiques Arabes Syriennes,T.32, تعريب عدنان البني، في العدد نفسه، ص١٦٠.
٢٣- الهاشمي رضا جواد (١٩٤٨)، المرجع المذكور سابقاً، ص١٥.
٢٤- علي جواد (١٩٦٩)، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الطبعة الأولى، ص٢٠.
25- ROSTOVTZEFF M.(1932), Caravancities, Translated by D.and T.TALBOT RICE,Oxford.
26- BOUNNI A.(2000), "palmyre,Ville Pélerinage " Bulletin d, +Etudes Orientales ,LII,Damas,p.195-197.
٢٧- بحكم عملنا الطويل في الآثار التدمرية عرفنا الكثير عن عادات أهل البادية واستقصينا معلومات إضافية من الزميل خالد الأسعد الآثاري التدمري المعروف ولديه إلمام بشؤون البادية وعاداتها.
28- STRCKYJ.(1952) ,Palmyre, paris,p.80.
٢٩- برو توفيق (١٩٤٨)، تاريخ العرب القديم، الطبعة الأولى ،دار الفكر، دمشق، ص٢٤١ ومابعدها.
٣٠- علي جواد (١٩٦٩)، المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الطبعة الأولى، بيروت ج٢، ص٦٨.
٣١- سحَّاب فيكتور (١٩٩٢)، إيلاف قريش رحلة الشتاء والصيف، بيروت، ص١٩٢ وقد ذهبنا هذا المذهب في مقالنا المذكور في الحاشية رقم ٢٦.
٣٢- سحَّاب فيكتور، المرجع السابق، ص٢٠١.
٣٣- رافق عبد الكريم (١٩٨١)، قافلة الحج الشامي وأهميتها في الدولة العثمانية، المؤتمر العالمي لتاريخ الحضارة العربية الإسلامية، دمشق ٢٠-٢٦ نيسان ١٩٨١، ص٢.
٣٤- المرجع السابق، ص٥-٦.
٣٥- عبد الكريم أحمد عزت (١٩٥٩)، في تحقيقه ونشره لمؤلف الشيخ أحمد البديري الحلاق (حوادث دمشق اليومية) الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، القاهرة، ص٥٥-٥٦.
36- TRESSE (1937), "Le Pélerinage Syrien", Paris,
٣٧- الحلاق البديري، ص١٦١ (مقدمة عزت عبد الكريم المذكورة سابقاً ص٤٨).
٣٨- الحلاق البديري، تحقيق عبد الغني بط.

٧٠

أصالة الرواية في أمريكا اللاتينية

د. ماجدة حمود(*)

عاش الأديب الأمريكي اللاتيني مشاعر متناقضة، فهو متحمس لجمال بلده الطبيعي، يتغنى به من جهة، ويعاف تخلف بلاده في جميع الأصعدة (الاقتصادية والسياسية والاجتماعية) ومن أجل التصالح مع ذاته بدأ يعوض عن إحساسه بالنقص عن طريق المبالغة في تقدير الجوانب الإقليمية (الطبيعة) فحاول أن يركز الأضواء على الظروف الطبيعية العظيمة متخذاً من الغرابة دافعاً لطرد التشاؤم ومقاومة حالة الإحباط التي تنتشر في أمريكا اللاتينية بسبب ضعف المؤسسات وفوضاها، حتى إن أحد الكتاب يقول: «في أمريكا اللاتينية كل شيء عظيم، الإنسان وحده هو الضئيل».

(*) د. ماجدة حمود: باحثة وناقدة في الأدب- سورية.
- العمل الفني: زهير حسيب.

إذاً لم تشغل الأديب الطبيعة الساحرة لبلاده كما حصل عادة لدى الرومنسيين، بل وجدناه مؤرقاً بهم التخلف، يؤلمه حصار البؤس والجهل لبلاده، ويصدمه الوضع الكارثي خاصة حين يقارن بلاده بالبلاد المتقدمة، وبذلك بات يعايش تردي الحاضر وضبابية المستقبل، ويبحث عن خلاص.

إن هذه الحالة البائسة التي عاناها المبدع بسبب الحياة في بلاده متأخرة حفزّته على العمل من أجل الإصلاح والنهضة، فبدت الرواية، إلى جانب الاقتصاد والسياسة، وسيلة قوية لنزع الأوهام، حتى كأنها أخذت على عاتقها أن تسبغ وعيا بضرورة التغيير من أجل حياة إنسانية تليق بالعظمة الطبيعية للقارة.

ولم تعد الشخصية في رواية أميركا اللاتينية هي البطل الفردي الذي يقع ضحية قدر متعسف، أو كائن معزول كالذي نجده في القصص الرومنسي، كما لم تعد بطلاً يواجه ضغطاً اجتماعياً يجعله رمزاً يقود مواجهة الطبقات المستغلة، بل أصبحت تجسّد الفرد والمجتمع، إنها كيان غير نقي وربيب متناقض، تمثل عالماً يبدو دائماً على شفا الانفجار.

التاريخ والخصوصية الهندية:

ثمة قضية إنسانية شغلت الروائي منذ فترة مبكرة، فبدا مؤرقاً بذلك الظلم الذي وقع على الهندي الأحمر، وقد حاول أن يجسّد حالة فقدان التوازن التي يعيشها منذ اغتصاب أرضه وإبادة أهله، لعله يسهم في توكيد هويته القومية، وتسليط الضوء على حضارته العريقة، خاصة على الصعيد الروحي.

لنتأمل هذا المقطع من (تشيلام بالام) الذي يظهر حياة الهنود السامية في مقابل حياة البيض الهمجية، «**كانوا حكماء، لم يكن ثمة خطيئة ـ لم يكن ثمة مرض حينئذ ـ كان جسدهم حينئذ منتصباً تماماً... حين وصل الغرباء إلى هنا ـ علموا الخوف، وأتوا ليذبلوا الأزهار، حتى تحيى زهرتهم، آذوا وامتصوا زهرة الآخرين...**»

فقد سجّل هؤلاء الهنود في أدب رفيع أحاسيسهم تجاه الأغراب، وبينّوا حجم الدمار الذي أصابهم، كما جسّدوا الانهيار الروحي لدى الغرباء، فحيثما حلّوا نشروا الموت والمرارة، لم يقتصر عداؤهم على الإنسان وإنما شمل الطبيعة، لهذا نزع الهنود عنهم كل فضيلة أو علم «**لم يكن ثمة علم سام، لم يكن ثمة لغة مقدسة، ولا معرفة سماوية لدى بدائل الآلهة الذين وصلوا إلى هنا.**

إخصاء الشمس هذا ما جاء يفعله هنا الأجانب، ها قد بقي هنا أبناء أبنائهم وسط الشعب، الذي يتلقى المرارة.»

لذلك نظر الروائيون إلى الهندي نظرة أبوية، قد تنحرف أحياناً إلى شعارات نادراً ما بلغت العمق لذلك قدموه، مع بدايات الرواية الأمريكية اللاتينية من الخارج،

حتى أولئك الكتّاب الذين يقتربون من الهندي بالإرادة الطيبة والمسافة الواقية التي يمكن أن تمتد بين صاحب عمل إنساني النزعة وخادمه، إذ تفتقد النفاذ والعمق اللذين تتطلبهما الشخصية الأدبية كي تثبت وجودها في ذهن المتلقي؟

لكن هذا الاهتمام تطور حتى رأينا كثيراً من الأخبار التاريخية تخضع اليوم لتفسيرات أدبية، أي تعاد صياغة التاريخ صياغة أدبية تخيلية على يد أبناء القارة، خاصة بعد أن لاحظوا كيف تعرض هذا التاريخ للتحريف والحذف، وبذلك وجدنا بعض الأعمال الروائية («ابنة الحظ» لإيزابيل الليندي مثلاً) استطاعت أن تعكس على نحو أفضل لحظات تاريخية بكامل تعقدها وتكشفها، حتى إن البعض طالب الروائيين أن يواجهوا عبر أعمالهم التاريخ الرسمي.

إذاً بات الروائي الأمريكي اللاتيني اليوم مؤرخاً يقدّم في إبداعه واقعاً مليئاً بالميلودراما المأساوية التي تتمثل في الحياة اليومية، كما يقدّم صراع الخير والشر في أعماق الإنسان، وكيف سيطر الشر في أمريكا اللاتينية، فجسّد لنا عبر الرواية جدلية الموت (الركود) والحياة (التقدم الوطني والجمعي) من أجل مواجهة قوى اعتادت أن تساند السلطة المطلقة (رأس المال، الأقلية الحاكمة، الاحتكارات الأجنبية والشركات المتعددة الجنسيات، تأييد



الولايات المتحدة الأمريكية للحاكم المستبد).

وبذلك كان من الطبيعي أن نجد التناص التاريخي يشكل جزءاً أساسياً من

هوية النص الروائي، حتى إننا نستطيع القول ثمة تساوٍ في قيمة الوثيقة والخيال في صياغة النص الروائي التاريخي، ويتمّ رسم شخصية البطل انطلاقاً من هيكلها الاستيطاني النفسي والإيحائي مع كثير من التصرف فتبتعد ملامحها عن الوثيقة!

صحيح أن اللغة الإسبانية هي اللغة الرسمية في معظم بلدان أمريكا اللاتينية، لكن هذه اللغة تتسع دلالاتها ومفرداتها نتيجة الاحتكاك بأقوام متعددين، مما أدى إلى نشوء نسق لغوي جديد لانجد له اسماً سوى ذلك الاسم القديم، من هنا نستطيع القول بأن هذا النسق ارتبط بعالم متعين، وابتعد عن التجريد فاكتسب ظلالاً تتلاءم مع عالم تسعى الرواية للتعبير عنه، وعلى هذا النحو فإن اللغتين (لغة الجزيرة الإيبيرية، ولغة أمريكا اللاتينية) ليستا سوى ظلالاً للنسق نفسه، لكنها ظلال تكشف عن خبرات مختلفة ومستقلة، من هنا تنوع الأدب نتيجة انعكاس عالمين تاريخيين مختلفين، وبذلك امتدت خبرة الروائي في الزمان وفي المكان مما أغنى المضمون والظل فانفتحت أمداء واسعة أمام التعبير الأدبي.

وقد كان للبرازيل وضع خاص بسبب قلة العنصر الأوروبي، لذلك شهدت موقفاً خاصاً فيما يتعلق باللغة الاستعمارية، إذ سادت اللغة الدارجة (التوبي) ممتزجة بقليل من البرتغالية...

لكن بعد الأعمال الحربية لفرق الطلائع أخذت البرتغالية في الانتشار، تمّ إبعاد اللغة الدارجة إلى داخل البلاد، ومنع التعبير الحر عن القيم الأمريكية، إذ فرضت قيود ثقافية لصالح اللغة البرتغالية، دون أن تستطيع الوقوف في وجه التمازج اللغوي.

وقد شرح لنا الروائي (ماريو فارغاس يوسا) ذلك التمازج اللغوي، حتى بدت الكتابة الهندية ضرباً من الكتابة القشتالية، كما يمكننا أن نعثر في الإسبانية على أسلوب يمكن أن يكون (بتركيبه وإيقاعه ومفرداته) معادلاً للغة الهندية، وقد وجدناه يشير إلى مثال يحقق ذلك التعادل: هو الانقطاع المنهجي للتركيب التقليدي، مما يفسح المجال لتنظيم الكلمات داخل الجملة، ليس طبقاً لنظام منطقي بل لنظام وجداني وحدسي...إذ إن لعبارات هؤلاء الهنود موسيقى خاصة ورقة دفينة تنبع من وفرة صيغ التدليل والنداء، ومن إيقاعها اللاهث والمتذمر، ومن تعبيرها الشعري، مما يعني أن الأمر يتعلق بلغة شفهية وجماعية على حد قوله.

من هنا نستطيع القول بأن اللغة أبرز ملامح الخصوصية الهندية التي لمسناها في أدب أميركا اللاتينية، فقد استطاع مثلاً (ميخيل آنجل أستورياس) الاستفادة من الشحنة التي تملكها الكلمة الأسطورية للهنود، وذلك بالنفاذ إلى جذر ثقافة

(المايا-كيتشي) كما تظهر بوضوح في القيمة السحرية التي يتمتع بها الفعل في تلك الحضارة، إذ يستطيع أن يغير كل الأشياء.

وعلى هذا الأساس بدت لنا الرواية في أمريكا اللاتينية مستودعاً عميقاً وغنياً للتقاليد الهندية القديمة وانصهاراً خصباً وامتزاجاً للغات بشكل حر وفاعل!

الحداثة:

بدأ كتاب أمريكا اللاتينية يرفضون سذاجة الواقعية التي مورست مع بدايات الرواية، والتي تجلت عبر أشكال أدبية مثل الروايات الإقليمية ورواية الأرض والرواية الاجتماعي وتصوير العادات والتقاليد ذات الصبغة القومية أو المحلية، كما يرفضون الوصف الخطي السطحي للوسط الاجتماعي والثقافي، ويحطمون قانون البداية والوسط والنهاية، ولم يعد يرضيهم القص الأخلاقي الصريح.

لعل أحد حوافز الحداثة البحث عن طريقة فنية تستطيع أن تستوعب ذلك التنوع والتعقيد الذي تعيشه القارة الأمريكية اللاتينية، وذلك الإشكال المتناقض الذي يتسم به الإطار الاجتماعي التاريخي لقارة متخلفة تتأرجح بين قطبين متنافرين: الثورة والتبعية الكاملة، لهذا لن نستغرب تأرجح إبداعها بين الأسطورة والواقع وبين الحقيقة والمجاز، دون أن تغفل عما هو ذاتي، أو يومي، يقول (خوليو كورتاثار) «إن أدباً جديراً باسمه، هو ذلك الذي يؤثر بالإنسان في كل الزوايا (وليس فقط أو أساساً من الزاوية الاجتماعية السياسية، لكوننا ننتمي إلى العالم الثالث) والذي يتسامى بالإنسان يحفزّه، يغيره، يخرجه من قوقعته، يجعله أكثر واقعية، أكثر إنسانية»[1].

لن تبنى الحداثة بمعزل عن بناء روح الإنسان، لهذا كان الأدب أحد المؤهلين لأداء هذه المهمة، لكونه يعتمد على عناصر جمالية تخاطب الروح والفكر معاً، وقد اضطرمت في أعماق المبدع الرغبة في الإسهام بالحداثة، فوجدناه يعيش حالة تساؤل ذاتي تعكس قلقه الوجودي كما تعكس قلقه الإبداعي، مما يفسح المجال لطرح كل ما هو جديد شكلاً ومضموناً، ومثل هذا التساؤل يفتح أمام المبدع طريقاً أكثر غنى وتجديداً، ويعكس رغبته في تجاوز الإحساس الهامشي أمام أوروبة.

إذاً رغم ما تحققه جماليات الواقعية من شعور بالأمان انصرف الروائيون إلى تجاوزها واستخلاص الغريب المندمج في الواقع الدنيوي، والمستمد من الثقافة الشفوية، دون أن تبرح ذاكرتهم مواقف مؤثلة عبثية، لذلك يقول أحد النقاد «إن ظهور الواقعية السحرية أو العجائبية ليس مردّه الواقع العجائبي، وإنما الواقع المروع.»

من هنا لن نستغرب اهتمام الكتاب

بتوسيع رقعة الواقعية بالتغلغل في أعماق الضمير واللاشعور، وتعمقوا مظاهر الواقع الغامضة والسرية التي لايحيط بها العقل، وقد لاحظ النقاد والمبدعون أن تأثير الرواية لا يمكن أن يقارن مع فيلم تسجيلي أو استطلاع تلفزيوني، ما لم تفتح مملكتها الخاصة التي تتيح لها اختراع عالم خيالي يواكب حقائق شبيهة «بالواقع» لكنها ليست صورته الأمينة، بصورة إجبارية، ولاحتى بطاقة هويته، فقد أدرك المبدعون أن هدفهم هو القصص وليس التوضيح، فكان اللجوء إلى عوالم مستقلة، لعلهم يحاولون إعادتها إلى العالم الواقعي، لا من أجل تكراره، بل من أجل شجب بؤسه وزيفه، وقد كان لوطأة الظرف التاريخي والمحن التي تعرض لها إنسان أمريكا اللاتينية (قمع، تعذيب، نفي، فقر) وجدت صدى في نفوس كتّابها فتجلى عبر نبرة ساخرة! حيث بدت الرواية الحديثة محاولة لتفكيك الرواية وجعلها تتلاءم مع فوضى الواقع.

وقد شجعت السريالية على رفد إبداع أدباء أمريكا اللاتينية بعوالم من الأسطورة والخرافة والحلم، لهذا أعادوا حساباتهم، وبدؤوا مرحلة جديدة من الاستكشاف والابتكار، تقوم على الاهتمام ببلورة الحدث في فضاءات متقطعة ومجزأة تعكس قناعة الكاتب بأن الواقع التاريخي لاسبيل إلى الإحاطة به في مجمله لهذا كان تشظي الزمن أكثر قدرة على تجسيد هذا الواقع، وضمير المتكلم، الذي لاتحتمله الرواية التقليدية، أكثر تعبيراً عن الشخصية، التي باتت مرئية من الخارج ومن الداخل بشكل متكامل.

ولم ينقطع الروائيون عن تراثهم باسم الحداثة، فقد شكلت القصة الشعبية (الفلكلوري) إحدى ملامح حداثتهم، فماركيز مثلاً سمع من جدته (قبل أن يبلغ الثامنة) قصصاً رائعة ستشكل فيما بعد المادة المتوهجة لقصصه ورواياته!.

وعلى هذا الأساس رفض الروائيون الجدد صورة أمريكا الخيالية القديمة وماضيها الذي تعرض للقهر والزيف، فشرعوا في إنجاز يوتوبيا جديدة في أعمالهم من أجل بناء مستقبل أفضل مشابه لما يتخيلونه، لأن التأسيس لعالم- كما يرى أوكتافيو باث- يعني في الوقت نفسه اختراع وإنقاذ الواقع من خلال تجديد البنى والتقنيات والأسلوب، بحيث يقترب المبدع من المثل الأعلى الذي يتجسد في إدراك الواقع إدراكاً عميقاً، ثم القدرة على إعادة صورته إلى القارئ بشكل جديد وقوي ومثمر ليرسخ في ذهنه!.

وقد أكّد الروائي (ماريو فارغاس يوسا وهو أستاذ جامعي يدرس نظرية الرواية) أن وظيفة الأدب ستكون تآمرية، عن طريق التخييل الذي يفيد القراء في تنوير وعيهم، كما يفيد في طرح تناقضاتهم ومراراتهم وثوراتهم من أجل رفض الأفكار المخدرة

والأعراف الراكدة التي تبسط تعقد الوجود، لهذا لجأ الأدباء إلى استخدام البنى إلى الأسطورية والخيالية وأسلوب التهكم والدعابة بصفتها وسيلة لإقرار الصدق والعدل، فالأدب الجديد يطمح إلى تحطيم واجهة المرايا المزيفة التي تفرض على الإنسان أن يحيا في مواجهتها، وهو أحوج ما يكون إلى الحلم واللهو كي يحرر نفسه وينقذها من السقوط كالآلات المطيعة في شرك التكنوقراطية الحالية. كما يطمح الأديب من خلال رؤاه وغرائبيته (الفانتازية) إلى الرفض الواعي للقمع والظلم، من أجل رفع مستوى حياة الفرد والجماعة والتأكيد على احترام كرامة جميع البشر والحض على النفاذ إلى تلك الحرية العميقة التي تحقق قيمة الفرد وكرامته.

كما جسّد (يوسا) رؤيته النظرية تلك بشكل تطبيقي في أعماله الروائية، فاستفاد من التقنية الحديثة (الانقطاع الزمني، الحوار الداخلي، تعدد الأصوات...) فانسجمت لديه الرؤية الحداثية في الإبداع الروائي مع الرؤية التقليدية، فعايشنا لديه بصورة منسجمة فوكنر إلى جانب رواية الفروسية، وفلوبير... وبذلك قدّم شكلاً حداثياً متميزاً، فهو ذو نفس ملحمي، تقلقه الأحداث والشخصيات، استطاع أن يقدّم شكلاً جديداً للواقعية، لم يتخلَّ فيها عن نموذج رواية الاحتجاج، التي تقف على

أرض صلبة معذبة، ينطلق فيها الزمن عبر أبعاد متعددة (متشظية).

وبذلك حاول الأدباء في أمريكا اللاتينية اتباع طريق خاص بهم، بعيد عن تقليد النموذج الغربي، تمتزج فيه الواقعية بالرومنسية بالأساليب الحديثة، إلى جانب ذلك سعوا إلى خلق أدب ذي طابع قومي ينطق بهويته الخاصة، فمثلاً من المحتمل وجود تأثير لفوكنر في رواية غابرييل غارسيا ماركيز «مئة عام من العزلة» لكن الواقع الأمريكي اللاتيني والحساسية الخاصة به تتغلغل الرواية وتنفذ إلى أعماق بنيتها الفنية مما يهبها بصمة خاصة بها، إذ يتضاءل التأثير الغربي أمامها، فمثلاً طوّع ماركيز كل التأثيرات التي استقاها من فوكنر ومن فرجينيا وولف، من أجل خلق تلك الـ(ماكوندو) الخيالية التي يعيش ويموت فيها الكولونيل (أوريليانو بونيديا) فلم نعد نفرق في الرواية بين الواقع والخيال في بنية الرواية، إذ نعايش الأسطورة والتاريخ وعوالم من ألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى أجزاء من الإنجيل، فيتم تحويل الواقع إلى أسطورة دون أن تفقد الأسطورة لمستها الواقعية، لذلك فإن ما يجعل هذا العمل منفرداً هو تكريس نفسه لقضية الرواية باعتبارها خلقاً جديداً.

وقد وضع (ماركيز) بما يملك من حدس وموهبة نصب عينيه أنه يتوجب عليه إنقاذ

الذاتي الذي ابتكره، فوضع الفردي الخيالي في إطار تحول عائلي في الأساس، لكنه يتسع في جوهره فيشمل كل ما هو اجتماعي بل قومي وحتى قاري، لذلك فإن الروايات الجديدة المكتوبة في أمريكا اللاتينية فردية لكنها لاتعزل نفسها، فتتحول إلى نوع من الفانتازيا الوسطية، إلى مجاز اجتماعي بشكل غير مباشر لكل عالمنا، عالم التخلف والدهشة، عالم البؤس والجسارة [٢].

من هنا نستطيع القول بأنه نشأ جيل من الروائيين في أمريكا اللاتينية يعي أن التجديد لايكون إلا بالشكل وبالأفكار معاً، وقد مارس الإبداع بأقصى مستوى ممكن، ودون احترام أي قانون أو تقاليد منظورة باستثناء قانون التجريب والإخلاص للأدب ذاته.

وهكذا كانت التأثيرات الغربية نقطة انطلاق لإبداع إلى ما هو خاص على الصعيد الروحي والنفسي، فتصل إلى تقديم الواقع الأمريكي اللاتيني بكل أصالته التي لاتعني انغلاقاً على التجارب الإبداعية للآخرين دون خوف الانمحاء فيهم! حتى بدت لنا هذه الأصالة تجسيداً لتأثيرات ثقافية متعددة (السكان الأصليين، الإفريقية، الأوروبية...) من هنا استطاعت أمريكا اللاتينية أن تأخذ زمام الإبداع والحداثة، وتتقدم على غيرها من البلدان، فأصبحنا نجد كتاب من بلدان شتى يقرّون بذلك، ويقتفون أثر مبدعيها!

بناء على ذلك رأينا أن نتوقف عند بعض مظاهر هذه الأصالة في رواية أمريكا اللاتينية التي هي أبرز ما تميزت به من جماليات:

١- اللغة الروائية:

عرف مبدعو الرواية في أمريكا اللاتينية حقيقة أن اللغة المطوّرة هي الإمكانية الوحيدة للعالمية، فمنحوا الكلمة مكاناً رفيعاً، فهي تجسد قول الرواية ورسالتها بالإضافة إلى عناصرها (الحبكة، الشخصية، الحكاية...) ولم تعد الرواية أشبه بوثيقة رفض لكل ما هو كائن، بل باتت تتطلع إلى أن تكون إبداعاً حقيقياً، يطرح بوعي كامل مشكلة القصة بصفتها عملاً فنياً، لذلك جعلت اللغة في مقدمة اهتماماتها، ولم تجد الرواية تسير على منهج كاتب واحد... بل تخيّر كل مبدع أسلوباً خاصاً به في اللغة والفانتازيا، وإن كان يجمع بينهم رؤية عميقة للواقع، أنتجت لغة مستلبة تفصح عن استلاب الإنسان، دون أن تتوقف عن البحث عن أرض مجهولة وتقاليد جديدة.

وقد استفادت اللغة الروائية من فن (الباروك) فبدت دقيقة تصويرية، متعددة الألوان والإيقاع، رافضة أي تأسيس يؤدي إلى الجمود، فلم تكبل ذاتها بالزخرفة والصنعة، بل اهتمت بالمجاز، وأسست لنظام الخلاف، فبدأت تتحرر من قوى الليل وتهاجم المؤسسات وتزرع السحر

المضاد، فتجعل همها في الممارسة الوظيفية للأحلام، فكان هذا الأسلوب انعكاساً لواقعهم المركب وترجمة لمظاهر الطبيعة المدهشة في تشابكها وكثافتها وتنوعها (طبيعي، أسطوري...) مما يؤدي إلى نبذ فكرة الأحادية في اللون والمنظور، فتمّ الجمع بين اللغة الكلاسيية والخطاب السردي الخيالي وبين اللغة الشفوية الشعبية.

إن هذا التجديد في الأسلوب دليل على اتساع آفاق الكاتب وانفتاحه على كل ما يدور حوله في أمريكا اللاتينية، وبذلك استطاع أن يمدّ جسور التفاعل الفكري والجمالي بينه وبين أبناء هذه القارة من الكتاب عبر ندوات ولقاءات ومجلات أدبية ومحافل أخرى كثيرة[٣].

لعل من أهم سمات الحداثة في رواية أمريكا اللاتينية رفض التقليد، وبدأ الكتاب يحاولون تقديم المتعة التي لانظير لها، معتمدين «ضحكة الذكاء» ونبرة التهكم، فلمسنا الحماسة لكل ما هو حيوي وناضح، والابتعاد عن الحريات الشكلية، لتقترب باتجاه كل ما هو طفولي نقي، وفطري وروحاني، وكل مايشيع جواً من اللهو والعبث.

وهكذا حاولوا تقديم تجارب شكلية جديدة، مبتعدين قدر الإمكان عن لغة الراوي القديم (كلي المعرفة) ليقدموا رواة متعددي الأصوات (أي متعددي وجهات النظر، يعزلون أنفسهم عن الأحداث التي تروى أو يتدخلون فيها...) ويحاولون إشراك القارئ، خاصة أنهم لجؤوا إلى البنية المفتوحة للنص الأدبي، وكسروا الحواجز بين الأجناس الأدبية، مما أدى إلى نقل الخطاب المقالي إلى الرواية، وتمثل الإنجازات التي حققتها الطليعة السابقة في لغة الشعر[٤] فتمت خلخلة الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر عن طريق إدخال تقنيات القصيدة في الرواية، حتى لم يعد هناك رواية ولاقصيدة، بل مواقف ترى وتحلل في نظامها اللفظي الخاص، الذي يعتمد الترميز والتمثيل الكنائي.

إذاً لايمكن الحديث في هذه الرواية الجديدة عن مدرسة أو عن جماعة ولاحتى عن جيل، فمعظم الكتّاب اليوم يسهمون في هذه الرواية التي تميزت بالثراء الإبداعي، فقد امتزجت فيه تعبيرات عتيقة، وتعبيرات إقليمية وهندية وإفريقية، أي امتزجت بكل ما هو شعبي.

٢- لغة السينما:

تبدو لنا لغة الصورة التي أنجزتها السينما قادرة على تحويل الواقع إلى منظومة من الصورة-الحركة، مما يجسد كلا يتغير، ويستقر بين الاشياء، وتلك حالة تمايز، فالصورة الحركة (أي اللقطة) لها وجهان: الأول تبعاً للكل الذي تعبر عنه، والثاني تبعاً للأشياء التي تنتقل بينها، والكل ينقسم ولايتوقف عن الانقسام تبعاً

للأشياء، ويجمع الأشياء في كل، ومن جهة أخرى فإن الصورة الحركة تقتضي وجود مسافات، فإذا أسندناها إلى مسافة، ظهرت أنواع بذاتها، بالإضافة إلى إشارات دلالية، تتركب تلك الصورة من خلالها، لهذا كل صورة تنفتح على عدة صور أخرى (على هذا النحو تكونت الصورة- الإحساس في طرف من المسافة، والصورة الفعل في الطرف الآخر، والصورة- العاطفة في داخل المسافة ذاتها)[٥].

وبذلك تشكل الصورة دلالة جمالية تغني لغة السرد، نظراً لتأثيرها في اللاوعي، وسهولة وصولها إلى المتلقي، مما شكل أحد أسباب شيوع رواية أمريكا اللاتينية.

وقد لاحظنا أن بعض روائييها كان على صلة مباشرة بالسينما ككتب السيناريو (غابرييل غارسيا ماركيز، إيزابيل الليندي...) بل إن (ماركيز) ألف عدة كتب في هذا المجال «كيف تحكى حكاية» «نزوة القص المباركة» «بائعة الأحلام»[٦] ومارس الإخراج فقد انتهى عام (١٩٩٥) من إعداد صياغة جديدة لرائعة سوفوكليس (أوديب ملكاً) للسينما.

وقد صقلت هذه الممارسة موهبة القص لدى المبدعين، فانتبهوا إلى جماليات اللغة الحوارية، وأمدت اللغة السردية بطاقة حيوية نظراً للممارسة الكتابية في مجال السيناريو والمقالة أيضاً.

٣- الواقعية السحرية والغرائبية (الفانتازيا)

مع بداية الستينيات بدأ روائيو أمريكا اللاتينية بتجديد جماليات السرد، إذ اهتموا بتوسيع نطاق الواقعية السحرية والغرائبية (الفانتازيا) من أجل تجاوز واقعية القرن التاسع عشر، فاستطاعوا أن يوجهوا الأنظار إليهم، خاصة بعد أن عاشت أوروبا جموداً أسلوبياً، وسيطر عليها الجفاف الوصفي وضحالة الموضوعات.

يقال إن أمريكا اللاتينية هي عالم الواقع العجائبي، ليس في طبيعته فقط وإنما في تنوع أعراقه وآلامه، لذلك نشأ في الرواية في العقود الأخيرة وحدتان ثقافيتان: الأولى: هي الوحدة الأيدلوجية التي يشكلها التاريخ والعجائب والرؤى التي كتبت عن العالم الجديد، والثانية: وحدة «الهجين» الذي نشأ عن ذلك الفضاء الذي انصهر في كل غير متجانس (أعراق، ثقافات).

يلاحظ المتأمل أن هناك التزاماً لدى الأدباء بأحدث النظريات الأدبية، فلمسنا براعتهم في استخدام الوسائل التقنية الحديثة من أجل سرد ما هو واقعي وما هو خارق على حد سواء، ومن أجل أن يتمّ التأثير في استجابة المتلقي والتفاعل مع واقع أشد غموضاً وتعقداً، تستطيع أن

تجسده الحداثة الروائية أكثر من الطريقة التقليدية.

وقد وجدنا بعض النقاد يميّز بين الواقعية السحرية والعجائبية (الفانتازيا) إذ يحضر الطبيعي والفائق للطبيعة في الأدب العجائبي (الفانتازي) بصفته عالماً تخييلياً مبهماً، في حين نجد هذا الحضور في الواقعية السحرية منسجماً ومتماسكاً لأن العقلاني واللاعقلاني يشكلان معاً مجموع الواقع في انسجام أو مغالبة للمتناقضات!

لانعتقد أن مثل هذا التمييز مفيد للمتلقي، لأن القدرة الإبداعية التي تستطيع إيصال العمل الفني هي الأساس إلى المتلقي، ربما كان التمييز بين العجائبية (الفانتازيا) والواقعية السحرية أمر غير دقيق، فإذا قلنا بأن الواقعية السحرية مصطلح عام يشمل بنية الرواية، ويميزها عن الواقعية التقليدية، فإن العجائبية تشكل جزءاً من هذه البنية باعتقادنا!.

استخدمت الواقعية السحرية حس الفكاهة الذي بإمكانه تجميل السرد، دون أن يعني تخدير الواقع أو مخاتلة الوعي، بل تنشطه من أجل إبداع أكثر حيوية، لأن الرواية بوسعها أن تكون انعكاساً للواقع المعيش أو الوجه الآخر النقدي للضمير الحي للمجتمع، بل إنه في بعض الأحيان يمكن للشكلية المفرطة أن تكشف عن افتقاد الحس النقدي والإشكالي وأن تعمل بصفتها محرضاً على استعارته.

وكما ترى (اليخو كارينتير) بأن الرواية لاتوصل متعة جمالية فحسب، بل هي أداة جيدة للبحث عن الواقع، عبر منهج معرفي يتناول الناس والحقب التاريخية، لهذا تحاول الرواية الجديدة (السحرية والعجائبية) محاكاة الحلم الشامل للإنسان، وقد اتجهت إلى إنجاز أعمال تهتم بالبحث عن ذلك الكائن الأصيل الذي يكمن في داخل الإنسان في علاقته بالآخرين، كما تهتم بظروفه التاريخية وشكوكه وثورته ضد بنية الواقع، فيتشكل بفضل الحلم والخيال على صفحات الرواية عالم من الطموح والتجاوز لكل ما هو مألوف وثابت.

إذاً لاتمثل الواقعية السحرية انقطاعاً عن الواقع بل تعكس عنف التاريخ وتوتره من خلال تشوهات شكلية، تستخدمها بصفتها وسيلة تستدعي البحث عن ترابط منطقي أفضل، كي تتيح للإنسان فرصة أن يعلم وأن يستمتع بالحرية الداخلية، دون أن يضطر للبحث عن حلول نهائية لمشاكل معقدة جداً، إنه يكتفي بطرح الأسئلة في صرامة ذهنية، يرافقها في أحيان كثيرة روح الدعابة بصفتها ضرباً من ضروب تفنيد هذا الواقع الفوضوي والمنفّر معاً(٧).

من أجل ذلك كله تعدّ الواقعية السحرية خير من يجسد الواقع والتاريخ، لهذا لاتبدو غريبة عن القارئ تربكه بانفصالها عن كل

ما هو معيش، فهي بذلك وريثة تعاليم سرفانتس الذي نجده يبيّنها في أحد فصول «دون كيشوت» أنه «**ينبغي أن تقترن الحكاية العجيبة بفهم من يقرؤها، وأن تكتب بطريقة تيسّر المستحيلات، وتمهد للعظائم وتذهل الهم، تثير العجب والدهشة والسرور والتسلية على أن يسير العجب والدهشة جنباً إلى جنب.**»[٨].

رغم اهتمام المبدعين في أمريكا اللاتينية باللغة لم نجد لديهم الدعوة إلى النزعة التجريدية أو الزخرفية، إذ ليس مقبولاً أن يحتفل الكاتب بالكلمة فقط (الإيقاع) بمعزل عن الواقع في بلد متخلف يعاني الجوع والأوبئة والاضطهاد والفساد، لذلك ثمة رغبة لدى المبدع من أجل نزع الاستلاب الذي يعدّه الآخرون أكبر من طاقتهم، إلا إذا صاحبه عمل موازٍ في الابتكار والإبداعية في كل المجالات!.

من هنا نستطيع القول إن المثقف الأمريكي اللاتيني بسبب مزاجه، ومستواه الثقافي المختلف، وبسبب إلحاح الوسط المحيط به، هو أقل اعتماداً على الطريقة العقلية في مواجهة العالم، ولحسن الحظ ولسوئه أو للأمرين معاً في الوقت نفسه، ثمة حبل سري في المثقف يربطه بالحدس.

وقد تميّز الإبداع في أمريكا اللاتينية بالغنى والتنوع، فكان (بورخيس) رائداً في أساطيره ولاهوتياته واستعاراته وتناقضاته، ثم ألّح كل من ماركيز ويوسا على ضرورة العودة إلى عالم الخيال ومنطق الأحلام، وإلى زمن الأصول والأسطورة الشعبية التي أقام على أساسها ماركيز رواياته، وبذلك استطاعت الرواية في أمريكا اللاتينية (والتي كانت من قبل أقرب إلى المقالة أو التحقيق الصحفي) أن تدخل مملكة الشعر، وتستبدل بلغة النثر التعليمي لغة أكثر إبداعية أي لغة الأحدوثة (الحدوتة) والأسطورة والصورة التي يمكن لمدلولاتها **ألا تكون متعددة فقط بل متناقضة أيضاً!**

من هنا كانت مهمة الكاتب، برأي يوسا، خدمة الأوامر غير المفهومة وإطاعتها، كإطاعة النزوات والهواجس التي تصدر عن ذلك المتوحش الذي هو «الأدب»[٩].

الرواية والنقد:

كان للنقاد دور في نهضة الرواية في أمريكا اللاتينية، بفضل ماتميّزوا به من نضج، تجلى من خلال الدعوة إلى التأثر الواعي بالغرب، وإلى رفض التقليد الأعمى، رغم اعترافهم بأن هذا الغرب سبقهم في مجالات عدة، فكأنهم بذلك يدعون إلى مواجهة الذات ونقدها حتى سمعنا أحد النقاد يقول: «**لنواجه بهدوء حبلنا السري الذي يربطنا بالآداب الأوروبية، إنه ليس اختياراً، ولكنه حقيقة تكاد تكون طبيعية...**»

وقد كانت هذه الدعوة من أجل تجاوز الإحساس بالهامشية التي قد تنتاب المبدع،

حين يكون عالة على الآخر لم يبتكر أطراً خاصة به، لذلك صرّح النقاد في البداية بتبعيتهم للآخر، بل وجدنا الناقد (أنطونيو كانديدو) يبيّن لنا صعوبة العزلة عن التأثيرات العالمية، لهذا يطالب بـ**ألا يكون إعجابنا أعمى، ولاتقليدنا دون نقد، وأن من المناسب أن نأخذ ما نأخذه بتميز وتعقل...**

إننا لانكاد نخلق أطراً أصيلة للتعبير، ولاتقنيات أساسية... رغم كوننا حققنا نتائج أصيلة أحياناً على المستوى التعبيري، فإننا نعترف ضمناً بالتبعية! لذلك فإن معارضة الأساليب الحديثة الغربية تعادل استخدام اللغة الأوروبية التي نتحدثها... حتى في تلك اللحظات التي نؤثر فيها على مستوى بعض الأعمال المتحققة، فإن هذا التأثير لم يكن مهماً، لكونه تهذيب لأدوات تلقيناها(١٠)

لم يمجد النقاد بعض الإنجازات التي حققها أدب أمريكا اللاتينية، بل أشاعوا عدم الرضا عن الذات بين الأدباء، فكان أحد الدوافع الهامة التي دفعتهم نحو التطور!

إذاً رغم وجود الدعوة إلى التعلم من أوروبة، فإن هناك حذراً لدى النقاد يتجلى في خوفهم في أن تقضي القيم الغربية على القيم المحلية، لذلك أكدوا ضرورة التجاوز لمرحلة التلمذة لكل ما هو أوروبي.

نلاحظ اهتمام النقد بفضح أولئك الكتاب الذين يهتمون بالذوق الأوروبي أكثر من الذوق المحلي، فيتخلون عن كتابة القصة القصيرة لكونها فناً غير مرغوب في أوروبة، ويقبلون على كتابة الرواية لكونها تلقى تشجيعاً كبيرا فيها خاصة في إمكانات النشر والترجمة.

في المقابل شنّوا هجوماً على بعض الأدباء الذين يهتمون بأن يكون أدبهم مؤهلاً لنقد بنيوي أكثر من اهتمامهم بالاحتياجات الداخلية لكل عمل أدبي.

وقد أثمرت هذه الجهود النقدية مع مرور الزمن وعياً نقدياً مشتركاً بين الروائيين، الذين ناضلوا من أجل أن يكون الالتزام الأسمى تجاه الأدب ذاته، فتنامى لديهم إحساس بضرورة إتقان العمل الأدبي باعتباره الطريق الأسلم للوصول إلى المتلقي المحلي والعالمي، حتى إن ماركيز يرى «**أن منزلة الكاتب تقدر بحجم ما يمزقه لا ماينشره**»

وهذا يعني براعة الكاتب في أمريكا اللاتينية في ممارسة نوع من النقد الذاتي أثناء عملية الإبداع، فمثلاً في رواية «الحجلة» لـ(كورتاثار) نجده ينتقد قصص العادات الإسبانية.

وهكذا بدأنا نلاحظ تنامي ظاهرة الأدباء النقاد، الذين يجمعون بين الممارسة الإبداعية والممارسة النقدية، حتى إنه

بإمكاننا القول بأن (باث) أحد مؤسسي النقد الحديث في أمريكا اللاتينية!

ومع تطور الوعي النقدي زاد التأكيد على ضرورة أن يتحول الأدب إلى أداة مستقلة للمعرفة الاجتماعية، فازداد الإحساس بضرورة حظر تقليد الأدب الغربي بين النقاد والأدباء على السواء.

وبفضل تطور هذا الوعي النقدي شاعت ثقافة عميقة، تؤسسها رؤية فلسفية تقوم على طرح الأسئلة الجوهرية في الحياة والأدب معاً! حتى بدا الروائي لايتوقف عن طرح الأسئلة مستفسراً عن الواقع الذي يعيش فيه، من هنا صار العمل الأدبي في كثير من الأحيان مجموعة أسئلة تمس الحياة والموت كما تمس الهوية واللغة.

من هنا يمكنا أن نلاحظ أن النقد قد يسبق الأدب ويمهد الطريق للجديد الذي احتل الساحة الثقافية في أمريكا اللاتينية، ويواكبه أيضاً إذ يضطلع بمهمة التعريف به، وتقديمه إلى المتلقي.

يمكن القول بأن الوعي النقدي لدى أدباء أمريكا اللاتينية أحد أبرز عوامل نهضة الرواية، إذ شمل ظاهرتي الإبداع والنقد، وأدى إلى غنى التجربتين معاً! وسنأخذ مثالاً على ذلك (ماريو فارغاس يوسا) الذي جمع بامتياز بين الرواية والنقد، نجده منذ وقت مبكر (١٩٦٧) يقول: «**إن الأدب نوع من العصيان الدائم ولايسمح بارتداء قمصان المجانين، وكل المحاولات التي تستهدف إخضاع طبيعته العاصية سوف تفشل، يمكن للأدب أن يموت لكنه لن يكون ممتثلاً أبداً، إنه يسهم في الاكتمال الإنساني ويمنع الذبول الروحي... مهمته هي التحريض والإقلاق، والإزعاج... ووظيفته هي إثارة الرغبة في التغيير وفي التحسين دون هدنة، حتى حين يحب عليه من أجل ذلك استخدام أسلحة أكثر إيلاماً وحدة... من الواضح أن الواقع الأمريكي يقدم من الأسباب ما يجعله غير قابل للخضوع، ولكي يحيى ساخطاً، لأنها مجتمعات فيها الجور هو القانوني... إن الواقع سيء الصنع، وأن الحياة يجب أن تتغير.**»(١١)

ثمة فهم عميق للواقع ولدور الفن الرافض المتمرد على المألوف، كما نلمس وعي المبدع للجانب الروحي للأدب حيث يكمن جماله وعمق تأثيره في المتلقي، لهذا كان الفهم العميق للواقع وبشاعته تواكبه رغبة في تغييره لدى (يوسا) الذي لن يكون بأدوات مادية فقط، وإنما عبر أدوات معرفية وجمالية.

ومما يلفت النظر في نقد أمريكا اللاتينية الإلحاح على ضرورة أن يمتلك الأدب نبرة خاصة به، رغم انتمائه إلى تيار الحداثة، فصار يطرح أسئلة جوهرية مثل: هل تقاس رواية «مئة عام من العزلة»

بقواعد الرواية الجديدة، التي تبدو تجربتها الإبداعية اليوم جافة بدرجة أو بأخرى؟ هل يعدّ النقد البنيوي بمثابة المرسوم الذي لايقبل الطعن حول آدابنا؟ أم على النقيض من ذلك علينا أن نخلق بؤرتنا النقدية الخاصة وطرقنا للبحث، وتقييمنا الذي يحمل طابعاً خاصاً ينطلق من ظروفنا ومن مصلحتنا؟ فالجمال الفني شيء خاص، لايخضع للتقليد، لأن ظروفاً خاصة ابتكرته، وإنساناً فريداً أبدعه، وهذا ما أكده ماركيز قائلاً «**إن تفسيرنا لواقعنا عبر معايير أجنبية لايؤدي إلا إلى مزيد من الجهل بنا، وإلى مزيد من العزلة.**»[١٢]

أخيراً يمكننا ملاحظة أنه رغم إلحاح النقاد على ضرورة تقديم الواقع الذي يعاني منه الأديب في أمريكا اللاتينية بكل أوجاعه، فإن هذا لايعني إغفال البعد الإنساني، فتبدو الرواية مؤرقة بهم الإنسان في أي زمان ومكان، أي يحمل الإبداع طابع الديمومة، فيقدم ما هو ذاتي بطريقة موضوعية تلمس هموم الإنسان بشكل عام.

الحواشي

١- أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الأول) تنسيق وتقديم سيزار فرناندث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، راجعه د. شاكر مصطفى، عالم المعرفة الكويتية، عدد (١١٦) آب، ١٩٨٧، ص٦٥.

٢- «أدب أمريكا اللاتينية» (القسم الثاني) تنسيق سيزار فيرناندث مورينو، ترجمة احمد حسان عبد الواحد، مراجعة د. شاكر مصطفى، عالم المعرفة الكويتية، عدد (١٢٢) شباط، ١٩٨٨، ص٢٣٣، بتصرف.

٣- «مسار الرواية الإسبانو أمريكية» داريو بيانوبياخ م بينيالستي، ترجمة محمد أبو العطا، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، ط١ . ١٩٩٨، ص٤٢، بتصرف.

٤- المصدر السابق، ص١٠، بتصرف.

٥- جيل دولوز «الصورة-الزمن» ترجمة حسن عودة، الفن السابع (٢٩) منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط١ . ١٩٩٩، ص٤١-٤٢.

٦- صدرت عن المؤسسة العامة للسينما في وزارة الثقافة، بدمشق، ترجمة صالح علماني.

٧- مسار الرواية الإسبانو أمريكية، ص٥٥ بتصرف.

٨- المصدر السابق، ص٦٢

٩- أدب أمريكا اللاتينية (القسم الثاني) ص٢٤١.

١٠- المصدر السابق، ص٢٠٢.

١١- المصدر السابق نفسه، ص٢٠٨-٢٠٩.

١٢- كلمة ماركيز في حفل تسلمه جائزة نوبل ١٩٨٢، مجلة «أفكار» الأردنية، عدد (١٠٩) ك٢، ١٩٩٣، ص١٦١.

المدرسة الترجمية في الدرس المقارن للأدب

د. عبد النبي اصطيف(*)

ظل الأدب المقارن، أو الدرس المقارن للأدب، ومنذ نشأته في الربع الأول من القرن التاسع عشر، محكوماً بمسعى جاد وحثيث من جانب العاملين في مختلف وجوهه، وبخاصة النظرية منها، إلى بلورة أسس منهجية سليمة خاصة به تميزه عن سائر المعارف الأدبية والإنسانية. ولكن تداخله مع مختلف المعارف الأدبية والإنسانية كالنقد الأدبي، والتاريخ الأدبي، وعلم الاجتماع، وتاريخ الحضارات، وغيرها كان باستمرار نقطة ضعف طالما استغلها أعداؤه في الهجوم عليه بوصفه حقلاً معرفياً غير واضح المعالم، وغير متميز من الناحية المنهجية عن غيره من المعارف النظيرة.

(*) د. عبد النبي اصطيف: أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث، ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

وقد استمر هذا المسعى حتى عهد قريب عندما بدأ التفكير وعلى نحو متنام في جدوى تميزه واستقلاله بالتالي عن سائر المعارف الأدبية والإنسانية الأخرى.

وهكذا وجدنا بعض منظري الأدب المقارن ممن دافعوا طويلاً عن استقلاليته ينقلبون عليه، ويحاولون إلحاقه بعلوم ومعارف أخرى. فعلى سبيل المثال كانت دراسة الترجمة، ولا سيما الأدبية منها، تعد جانبًا مهمًا من جوانب الدرس المقارن، وكان الدارس المقارن يعنى بالترجمة والمترجمين بوصف كل منهما واسطة مهمة من وسائط انتقال الأفكار والتقنيات والموضوعات والمذاهب والمتخللات Motifs وغيرها بين الآداب القومية، ولكن العقود الأخيرة من القرن الماضي شهدت تحولاً في هذه النظرة المنحازة للعلاقة بين الدرس المقارن للأدب والدراسات الترجمية. تكتب صاحبة كتاب الأدب المقارن: مدخل نقدي Comparative Literature: A Critical Introduction، الذي ترجم إلى عدد من اللغات بما فيها اللغة العربية:

«وحقًا، ثمة الآن عدد كبير من الناس يعملون في حقل دراسات الترجمة، حتى إن بعض الافتراضات القديمة عن هامشية هذا العمل تحديث على نحو جذري، وأبرزها فكرة أن دراسة الترجمة يمكن أن تخفض مرتبتها إلى صنف ثانوي من الأدب المقارن. والمنظور الراهن يقلب ذاك التقدير ويقترح بدلاً عنه أن الأدب المقارن يمكن أن يعدّ فرعًا في حقل معرفيّ أوسع هو دراسات الترجمة»[1].

وتكتب في موضع آخر، معزّزة رأيها برأي رصيفها وشريكها في تأليف عدة كتب مرجعية عن الدراسات الترجمية هو أندريه لوفيفر Andre Lefevere، عن العلاقة نفسها بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة:

«تقليديًا، خفضت منزلة دراسة الترجمة إلى زاوية صغيرة ضمن الحقل الأوسع لذلك شبيه العلم، غير المتبلر، والمعروف بـ الأدب المقارن، ولكن مع تطور دراسات الترجمة بوصفها حقلاً معرفيًا مستقلاً، وبمنهجية تصدر عن «المقارنيات» -Comparatistics، والتاريخ الثقافي، فإن الوقت قد حان للتفكير ثانية في ذاك التهميش. لقد كانت الترجمة قوة تشكيل رئيسية في الثقافة العالمية. ولا يمكن أن تجرى أية دراسة للأدب المقارن دون أخذ الترجمة بالحسبان. لقد اقترح كلانا في مناسبات، مع قصد متعمد إلى زعزعة الوضع القائم ولفت الانتباه إلى أهمية دراسات الترجمة، أنه ربما كان علينا أن نعيد التفكير في أفكارنا عن الأدب المقارن، وأن نعيد تعريفه بوصفه فرعًا من دراسات الترجمة، بدل أن تكون دراسات الترجمة فرعًا من الأدب المقارن»[2].



ومع أن رأي كل من سوزان بازنيت وأندريه لوفيفر ربما بدا للبعض رأيًا منطقيًا ومعقولاً في ضوء التطور الهائل والنمو الأفقي والعمودي الذي شهدته دراسات الترجمة في ربع القرن الأخير، فإنه سيظل خاضعًا لمساءلة من يظل مقتنعًا بسمو رسالة الدرس المقارن للأدب ويتميز طرقه ومناهجه وإجراءاته واختلافها عن مناهج الدرس الأخرى للأدب وسواه من الفنون. ولكن ما دامت طبيعة المادة المدروسة هي التي تحدد السبيل الأمثل لمقاربتها والمنهج الأكثر جدوى في تدبّرها، فما الذي يقود الدارس المقارن للأدب إلى الدخول في رحاب الدراسات الترجمية، والبحث في متاهاتها الواسعة، وعوالمها الغنية، عن معطيات تغني فهمه لعمله المقارني النقدي؟

يُعرِّف هنري رماك Henry Remak الأدب المقارن، أو، بعبارة أكثر دقة، الدرس المقارن للأدب فيقول:

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين

الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى»[٣]، أي أن عمل الدارس المقارن يبدأ عندما يتجاوز الأدب القومي حدوده الجغرافية (التي قد تكون حدودًا سياسية، أو حدودًا قومية وسياسية معًا، أو حدودًا قومية وسياسية ولغوية في آن، ولا سيما في حال صدور الأدب عن دول قومية مثل الصين واليابان وغيرهما)، أو حدوده النوعية (بوصفه فنًا جميلاً أداته اللغة الطبيعية).

ولكن متى يتجاوز الأدب، أي أدب قومي، حدود «بلد» أو «Country»؟

وكيف تتم دراسة الأدب خلف حدود بلد معين؟

❖❖❖

يتجاوز الأدب القومي حدود بلده عندما **يُقرأ في بلد آخر غير بلد منشئه**، بلغته الأم أو بلغة أخرى يترجم إليها، فيتيسر من خلالها لمجتمع آخر من القراء غير قراء لغته الأصلية. والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا السياق، هل ينطوي فعل الترجمة في حد ذاته، بوصفه نقلاً لعنصر أو مكوّن أو جزء أو أثر أو نص من ثقافته القومية إلى ثقافة أخرى، على تضمنات تجعل من دراسة تجاوزه لحد من حدوده على هذا النحو نهجًا خاصًا يتداخل فيه الدرس المقارن الذي نعرفه بالدراسات الترجمية، أو يتحول فيه عمل الدارس المقارني وبالتدريج إلى عمل ألصق بالدراسات الترجمية منه بالدرس المقارن الذي ألفناه؟ وبعبارة أخرى هل يمكن أن تكون دراسة ترجمات الأدب القومي منطلقًا لأية دراسة مقارنة له، أم يمكن أن تكون بديلاً عن هذه الدراسة؟ وإذا كان لدراسة هذه الترجمات من الأهمية ما يكفي لجعلها تزعزع من استقلالية الدرس المقارن وتخضعها لمساءلة شديدة، فما الذي تشتمل عليه من جوانب؟

يبدو للمرء أن أول ما ينبغي التوقف عنده في دراسة الترجمات عملية اختيار الآثار المترجمة من لغتها القومية إلى اللغات الأخرى، ومن ثم تأتي بعد ذلك مسألة النظر في الجوانب الأخرى المتصلة بحوافز الاختيار ومسوغاته ومعاييره ووجهات النظر المختلفة في تقويم عملية الترجمة ذاتها بوصفها نقلاً لنص ما من ثقافة قومية إلى ثقافة أخرى وتوطينه فيها.

صاحب الاختيار وحوافزه:

فإذا كان المجتمع المنتج للنص هو الذي يقوم باختيار ما يترجم فإن معنى ذلك أن الاختيار قائم على معرفة داخلية ممتازة بأهمية هذا المترجم، ولكن ذلك يعني أيضًا أن الاختيار محكوم بأهداف وغايات غالبًا ما تكون فوق أدبية Extra - Literary كالدعاية لمذهب أدبي أو فني أو فلسفي، أو الترويج لطريقة معينة في الحياة، أو نشر

أفكار محددة تتصل بمجتمع المؤلف المنتج للنص المترجم، أو مساندة فريق محلي في معاركه الأدبية أو الفنية أو الثقافية أو الفكرية أو السياسية بتقديم ذخيرة معزّزة لموقفه من قضية ما يتبناها العمل المترجم أو يدعو لها.

وإذا كان المجتمع المتلقي للنص المترجم هو الذي يقوم بالاختيار فمعنى هذا أن عملية الاختيار ستكون محكومة بتلبية حاجات معينة في هذا المجتمع يرى القائمون على ترجمة الآداب فيه أن هذا النص يمكن أن يلبيها. ولعل شهادة أحد رواد الأدب العربي الحديث، ممن خبر تجربة تلقي الأعمال المنتمية للآخر بلغاتها الأصلية، أو مترجمة يمكن أن تفيد في هذا السياق. يكتب نعيمة في كتابه الغربال داعيًا إلى الترجمة عن الآداب الأخرى فيقول:

«نحن في دور من رقينا الأدبي والاجتماعي قد تنبهت فيه حاجات روحية كثيرة لم نكن نشعر بها من قبل احتكاكنا الحديث بالغرب. وليس عندنا من الأقلام والأدمغة ما يفي بسد هذه الحاجات. فلنترجم! ولنجلّ مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى، ولأنه بكشفه لنا أسرار عقول كبيرة وقلوب كبيرة تسترها عنّا غوامض اللغة، يرفعنا من محيط صغير محدود، نتمرغ في حمأته، إلى محيط نرى منه العالم الأوسع، فنعيش أفكار هذا العالم وآماله وأفراحه وأحزانه. فلنترجم»[4].

وقد يكون القصد من ترجمة أعمال أدبية معينة تعزيز وجهة نظر فريق في خصومة أدبية أو في صراع بين المذاهب الأدبية، أو الأجيال أو ما شابه ذلك، والأمثلة على هذا كثيرة ربما كان من أبرزها ما قامت به مجلة **أبولو**[5] من ترجمات دعمًا وتعزيزًا لمسعاها في نشر المذهب الرومنتي بين أوساط الشعراء العرب، وما قامت به مجلة **شعر**[6]، ومن بعدها مجلة مواقف من ترجمات هدفت إلى تعزيز وجهة نظر محرريها في الأدب العربي الحديث طبيعةً ووظيفةً وحدودًا ودورًا في المجتمعات العربية الحديثة.

وفضلاً عن المجتمع المنتج للعمل المترجم والمجتمع المتلقي لهذا العمل، فإن عملية الاختيار يمكن أن تنهض بها مؤسسة إقليمية، أو دولية، أو قطرية غير مرتبطة بدولة معينة أو بنظام سياسي معين مثل رابطة القلم P.E.N، أو اليونسكو، أو مؤسسة فورد، ومؤسسة روكفلر وغيرها كثير، وعندها يكون الاختيار محكومًا بأهداف هذه المؤسسة وأغراضها التي تنسجم مع لوائحها ودساتيرها ومواثيقها، وبالطبع فإن توطيد العلاقات عبر القومية، وعبر الثقافية بين الأمم والشعوب تغدو

ذات أولوية في هذه المؤسسات فضلاً عن تعزيز مناخ التفاهم والحوار بين الثقافات أو الحضارات وإشاعة روح السلم بين الأمم والشعوب.

وإلى جانب ما تقدم من مختاري العمل المترجم ثمة الأفراد الذين يختارون أحيانًا القيام بترجمة بعض الأعمال بحوافز شخصية تتصل بتجارب المترجم في التفاعل مع الثقافات والآداب الأخرى، وعندها يعكس الاختيار توجهات المترجم وغاياته المحدودة التي يسعى إلى تحقيقها من وراء ترجمة أو رعايته لهذه الترجمة أو تمويلها أو التشجيع عليها بمختلف السبل والوسائل.

وربما كان من المفيد في هذا السياق الإشارة إلى أن كثيرًا من الأعمال المترجمة يصدر عادة في سلاسل(٧) تحكمها نواظم معينة، وأهداف وغايات محددة أدبية وفوق أدبية؛ وأن المموّل للترجمة من جانب والنشر من جانب آخر يمارس تأثيرًا معتبرًا في عملية الاختيار، وما يليها من إجراءات من مثل اختيار المترجم، والمراجع، والمقدّم، أو من عمليات فنية كالتنضيد والطباعة والإخراج، فضلاً عن تحديد عدد النسخ، وأسعارها، مما يحدد على نحو أو آخر آفاق استقبال العمل المترجم في المجتمع المتلقي لهذا العمل.

ومعنى هذا أن ثمة صلة وثيقة بين من يقوم بفعل اختيار العمل المترجم وبين حوافزه على هذا الاختيار الذي يسوّغ باعتبارات سياسية، أو أيديولوجية، أو فكرية، أو اقتصادية - تجارية بحتة في حال رواج كتابات مؤلف ما على نطاق واسع نتيجة حصوله على جائزة مميزة أو عالمية، أو نتيجة اتخاذه موقفًا سياسيًا أو فكريًا يروق لجمهور القراء في بلد ما، أو نتيجة زيارة أو نشاط مرتبط بإنتاجه عامة مما يثير فضول القراء ويدفعهم إلى السعي لمعرفة المزيد عنه.

معايير الاختيار:

ومع ذلك فإن ثمة معايير تدخل في حسابات من يختار عملاً ما للترجمة من بينها **التمثيل** Reprsentation، أو قدرة ذلك العمل على تمثيل صاحبه وآثاره جملة. وعندها يغدو العمل تجربة تذوق لآثاره يرجى لها أن تفتح شهية القارئ على هذه الآثار وتؤدي بالتالي إلى تنامي الاهتمام بصاحبها والتشجيع على ترجمة المزيد من كتاباته.

وثمة معيار **العالمية** Univeraslity، وهو مصطلح عائم غائم يشير إلى منزلة مؤلف أو عمل ما وإلى مدى انتشاره وصموده لتحدي الزمن، الأمر الذي يدفع الناشرين من (مؤسسات قومية، وإقليمية، ودولية، وأفراد معنيين بقضية الأدب) إلى الحرص على ترجمة آثار معينة تنتمي إلى

آداب متنوعة من آداب الشعوب والأمم الأخرى بحجة عالميتها، وأنها ينبغي أن تقرأ لأنها توسع من آفاق القارئ وترقى بمنظوره وحساسياته النفسية والفنية، وتؤهله إلى مستويات إنسانية مرموقة يُرغب فيها، ولا سيما في عصر العولمة التي أخذت الناس بثورة المعلومات، وسهولة الاتصالات، وحولت الأرض إلى قرية كونية.

وفضلاً عن معياري **التمثيل والعالمية، هناك معيار الصلة** Connection **أو** Relevance التي يستشرفها مختار العمل فيه، والتي يرى أنها تؤهله لاستقبال واعد وبخاصة عندما يكون هذا العمل قريباً من جمهور المتلقين ومجتمعاتهم وثقافاتهم وآدابهم مما يثير في نفوسهم الرغبة في الاطلاع فيه على نماذج مشابهة لما يرونه في أنفسهم ومجتمعاتهم وثقافاتهم وآدابهم وتواريخهم، والمشترك، إن بحثنا عنه، وفير بين المجتمعات الإنسانية على الرغم من تفاوت الأزمنة، وتباعد المسافات.

الترجمة - مواقف شتّى:

وإذا ما انتقل المرء إلى الترجمة نفسها فإنه يجد أن المعنيين بالترجمة يلحّون على ضرورة إتقان المترجم للغتين: لغة المصدر ولغة الهدف. ذلك أن الترجمة كما يكتب المترجم الخبير المحكك منجي الشملي:

«هي نقل نص من لغة إلى أخرى، وهذا النقل يفرض أن يكون المترجم متقناً للغة المصدر ومتقناً للغة المنقول إليها. هذا هو الشرط الذي إذا لم يتوفر فلا ترجمة»[٨].

وهم يوصون كذلك بضرورة اطلاعه الواسع على كلتا الثقافتين المدونتين بهاتين اللغتين، لأن النص المترجم يتجه إلى «متلق جديد» بـ «تلفظ جديد»، وينصهر في «سياق حضاري «جديد»[٩].

ولذلك نرى دارسي الترجمة وناقديها ومراجعيها يبحثون في الترجمة عن الدقة والأمانة. فالإخلاص من جانب الترجمة للنص الأصل أولوية مطلقة فيما يبدو لهم. ولذلك فإن الغالب على تفكير هؤلاء أن:

«الترجمة «تخون» و«تنتهك»، و«تحدّ» و«تقلّص» و«تضيّع» أجزاء من الأصل. والترجمة «مشتقة» و«آلية» و«ثانوية» والشعر يضيع في الترجمة، وبعض الكتاب غير قابلين للترجمة»[١٠].

وهي - فيما يرون - كل ما تقدم عندما تسعى وراء الجمال ولا سيما في ترجمة الأعمال الأدبية. وعندها يصبح حالها حال «الجميلات الخائنات» Les bellesinfidels» على حد قول الفرنسيين.

فالترجمة، تبعاً لهذه القول المأثور، «ينبغي أن تكون إما جميلة أو مخلصة»، وهذه العبارة تجعل لوري تشامبرلين Lori Chamberlain في بحثها المعنون بـ «الجنوسة وعلم مجاز الترجمة»[١١]،

Gender and the Metaphorics of» Translation»، «تلفت انتباهنا إلى تجنيس Sexualization هذا المصطلح» مشيرة إلى أنه يبدو:

«وربما على النحو الأكثر ألفة في عبارة «الجميلات الخائنات»، فالترجمة مثل النساء، كما يمضي القول المأثور، ينبغي أن تكون جميلة أو مخلصة. وقد جُعلت العبارة ممكنة بكلا السجع في الفرنسية، وبحقيقة أن الكلمة «traducion» مؤنثة، وهكذا تُجعَل (عبارة)، Les beaux infidels، مستحيلة. والعبارة مدينة بعمرها الطويل - فقد سُكّت في القرن السابع عشر - لما هو أكثر من المشابهة الصوتية؛ وما يمنحها مظهر الحقيقة هي أنها تأسر تواطأً ثقافياً بين مسائل الخيانة في الترجمة وبين مسائلها في الزواج. فالخيانة، بالنسبة لعبارة «الجميلات الخائنات» تُحَدَّد بوصفها عقداً بين الترجمة (المرأة) والأصل (بوصفه زوجاً أو أباً أو مؤلفاً). ولكن «المعيار المزدوج» يعمل هنا كما يمكن أن يعمل في الزيجات التقليدية: فالزوجة/ الترجمة «الخائنة» تحاكم علناً على جرائم لا يستطيع الزوج/ الأصل بالقانون أن يرتكبها. إن هذا العقد، باختصار، يجعل من المستحيل على الأصل أن يكون مرتكباً لجرم الخيانة. وموقف كهذا يشي بقلق حقيقي على مشكلة الأبوة والترجمة: إنه يسخر من نظام القرابة الأبوي حيث الأبوّة، وليس الأمومة، تشرّع الذرية»[١٢].

والحقيقة أن المشابهة ما بين «**الجميلات الخائنات**»، وبين «**الترجمات الخائنة**» مشابهة بائسة تنطوي على نوع من **العنصرية الجنسية** التي عفا عليها الدهر. وهي فيما يبدو نتيجة طبيعية للنزعة الذكورية Patriarchal Tendency التي تسود المجتمعات البشرية التي تفسح مجالاً للذكر أرحب من المجال الذي تفسحه للأنثى. فليس ثمة ما يحول بين أن تكون الزوجة جميلة ومخلصة في آن معاً، وعلى نحو مماثل ليس ثمة من سبب يمنع أن تكون الترجمة مخلصة وجميلة في الوقت معاً. والجمع بين الإخلاص والجمال، وبين الدقة والتألق، ممكن إذا ما كان المترجم قادراً على، وراغباً معاً في، أن يبذل في عمله وقتاً أطول، وجهداً أكبر، ومعرفة أعمق وأوسع، ويوظف كل قدراته وملكاته وتأهيله في أدائه لوظيفته الحيوية في نقل النص الأدبي من ثقافة إلى ثقافة أخرى.

وفضلاً عن تجاوز هذه المشابهة الجنسية العنصرية، فإن علينا أن نتجاوز كذلك النظرة الدونية للترجمة. لأن الترجمة نشاط فكري متميز وسام يرقى بكل جدارة للمقارنة مع التأليف، بل يكاد يزاحم هذا النشاط الفكري الأخير بما ينطوي عليه من تعقيد ودقة متناهية، لأنه

يقوم على توطين نص غريب في ثقافة قومية مختلفة عنه، وهو يشكل لذلك تحديًا أكبر لمن يقوم به، لا ينهض به إلا كبار النفوس إيثارًا وقدرة وتأهيلاً ومعرفة.

وكذلك فإن الترجمة في نهاية المطاف قراءة لنص (بلغة ما يعرفها القارئ بدرجة تحدّد فهمه واستيعابه لما ينطوي عليه من دلالات) وتفسير له، ومن ثم إعادة كتابة له.

ومنذ متى كانت القراءة والتفسير وإعادة الكتابة عمليات وحيدة يمكن الحكم عليها بالصحة أو مجانبة الصواب بتلك السهولة. فنحن بدلاً من قراءة الحقيقة، كما تذكرنا بذلك سوزان بازنيت كبيرة دعاة «دراسات الترجمة» «Translation Studies» وأستاذة الأدب المقارن ورئيسة مركز الدراسات الثقافية والبريطانية في جامعة ووريك في إنكلترا، «نفك شفرة ما نقرأ»[١٣]. وعندما نترجم فإننا نعيد كتابة ما دُوّن قبلنا من جانب المؤلف. وموقف كهذا ينسجم تمام الانسجام مع نظرة ما بعد البنيوية إلى عملية الترجمة بوصفها:

«واحدة في طيف من عمليات التلاعب النصي textual manipulation، حيث يحل مفهوم التعددية محل عقائد الإخلاص لنص مصدر، وحيث تُتحدّى فكرة الأصل من جانب عدد من المنظورات»[١٤].

ولهذا نجد أن داعية آخر من دعاة «دراسات الترجمة» هو أندريه لوفيفر André Lefevere يقترح أن تدرس الترجمة جنبًا إلى جنب مع ما يدعوه بـ «عمليات إعادة الكتابة» «rewritings». لأن إعادة الكتابة.

«سواء اتخذت شكل النقد أم الترجمة... تصبح استراتيجية مهمة جدًا يستخدمها القيّمون على أدب ما لتكييف ما هو «أجنبي» (زمنيًا، أو جغرافيًا) مع معايير الثقافة المستقبلة. وبوصف إعادة الكتابة كذلك، فإنها تؤدي دورًا في غاية الأهمية في تطور الأنظمة الأدبية. وعلى مستوى آخر، فإن عمليات إعادة دليل على الاستقبال، ويمكن تحليلها على أنها كذلك. ويبدو أن هذين سببان جيدان على نحو كامل لمنح دراسة إعادة الكتابة منزلة أكثر مركزية في النظرية الأدبية، والأدب المقارن»[١٥].

وإذا كانت «فكرة النص المستقل، المكتفي بذاته، المنغلق على نفسه، فكرة لا أساس لها لأنها تقوم على وهم»[١٦]، وإذا كان النص تبعًا لما يراه رولان بارت:

«نسخة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة «وبالتالي فإنه» نسيج من المقبوسات ناشئ عن ألف مصدر ثقافي»[١٧].

فإن فكرة النص الأصلي الذي يسعى المترجم إلى نقله إلى ثقافة أخرى تصبح فكرة عابثة. ذلك أنه إذا كان «النص الأصل» مدينًا بوجوده لنصوص أخرى

سبقته قام مؤلفه بإعادة إنتاجه منها، فإنه لا يمكن أن يزعم لنفسه منزلة أسمى من منزلة ترجمته بحجة أنه أصل وأنها فرع، وأنه مصدر وأنها مشتق، إلى آخر ما هنالك من تلك الثنائيات السائدة في عالم الترجمة. إن جميع النصوص بما فيها النصوص المترجمة، وترجماتها، تقف على عتبة واحدة من دينها بوجودها المتحوّل أبدًا لنصوص أخرى سبقتها، وبالتالي شكّلتها على نحو ما بالطريقة التي تشكلت بها هي نفسها. ومعنى هذا أن جميع النصوص سواسية لا فضل لأصل فيها على ترجمة، ولا لسابق على لاحق، إلا بمقدار ما ينطوي عليه من دلالات يكتسبها بوصفه ممارسة دالة متماسكة يحكمها نظام علامات متماسك يمكنها من إنتاج هذه الدلالات.

معززات الترجمة:

وربما كان من أبرز ما يساعد جمهور القراء على تلقي العمل المترجم شفعه بمقدمة أو خاتمة تعرف بمؤلف العمل: حياته وتكوينه الثقافي وإسهامه في أدب قومه وفي آداب العالم، مثلما تعرّف بالعمل وتبين أهميته وموقعه بين أعمال مؤلفه الأخرى، ومنزلته في أدبه القومي، وصلته بالمجتمع المتلقي وأدبه وثقافته. وكذلك فإن تذييل الترجمة بالحواشي الموضحة للإشارات الغامضة التي تعترض سبيل القارئ مساعدة مرغوب فيها لأنها تعزز مسعى هذا القارئ إلى استيعاب العمل المترجم المقروء وتذوقه التذوق المرجو. بل ربما ينظر إليه بعض الدراسين على أنه:

«أداة فنية ووسيلة منهجية تساعده (أي المترجم) في إنتاج ترجمته للنص الأدبي الأجنبي على أفضل صورة ممكنة، وتسهم في تهيئة هذا النص المترجم للتلقي المناسب في البيئة الثقافية الجديدة»[١٨].

ذلك أن مترجم النصوص الأدبية يستعين في كثير من عمله:

«ببعض الحواشي التفسيرية، أو الهوامش المرجعية الموثقة، التي يدونها بنفسه حول بعض ما يراه غامضًا من ألفاظ وتعبيرات، أو أفكار ومعتقدات، وما هو غير معروف من شخصيات وأماكن وأحداث وردت في متن النص الذي يترجمه. ودوافع لجوء المترجم لمثل هذه الهوامش كثيرة ومتباينة، وإن كانت لا تخرج في مجملها عن رؤية المترجم للنص الأدبي الذي يرغب في ترجمته، وتصوره له في سياقاته الثقافية والتاريخية المغايرة والجديدة التي ينقله إليها؛ حيث يدرك المترجم - بما يمتلكه من وعي بالعمل الأدبي، وإجادة لعملية الترجمة بكل أبعادها اللغوية والثقافية في البيئتين اللتين يتم بينهما تداول هذا العمل - أن محاولة نقل بعض الألفاظ والتعبيرات والأفكار والمفاهيم والمعتقدات، أو محاولة التعريف

بالشخصيات والأماكن والأحداث التي وردت في النص، وتفسيرها داخل متن الترجمة للمتلقي في البيئة الجديدة بما يتناسب وأهميتها ومجال تأثيرها في العمل الأدبي، على النحو المتاح له والمسموح به في متن النص المترجم بما لا يتعارض والنص الأصلي، قد لا يزيل غموضها، ولا يعرفها أو يفسرها للمتلقي بالدرجة المطلوبة. عندئذ يسعى المترجم إلى تحقيق ذلك بمنأى عن متن النص ذاته، ودون انفصال تام عنه، مستخدمًا في ذلك وسيلة الهوامش الملحقة بمتن الترجمة[١٩].

وفضلاً عما تقدم، فإن هناك حوافز أخرى تدفع المترجم إلى اللجوء إلى الحواشي من مثل شعوره بعجز ترجمته عن أداء الدلالة المطلوبة؛ أو رغبته في إلقاء الضوء على بعض الإشارات الفنية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأسطورية أو العقائدية، الواردة في المتن والتي لا تبدو مألوفة بدرجة كافية في ثقافة المتلقي، مما يحول دون تلقي العمل المترجم على النحو المرجو وفهم مختلف أبعاده؛ أو سعيه لجسر الفارق بين السياق التاريخي للعمل المترجم والسياق التاريخي لترجمته؛ أو لتوجيه قراءة النص بما يتفق مع رؤية المترجم النقدية وآرائه في طبيعة الأدب ووظيفته وحدوده، وغيرها من الحوافز التي لا يتسع المقام لتفصيلها[٢٠].

وكذلك فإن مراجعة الترجمة من جانب خبير بالترجمة وباللغتين المترجم عنها والمترجم لها، أو لغة المصدر واللغة الهدف، وبالثقافتين، يمكن أن تسهم على نحو إيجابي في بعث الثقة والاطمئنان في نفس القارئ الذي تستهدفه الترجمة. وغني عن البيان أن تقليد مراجعة الترجمة من قبل خبير حجة ثقة تقليد محمود العواقب ولا سيما في التقاليد الثقافية العربية الحديثة التي لا تستند إلى مراقبة محكمة يكفلها تقليد المراجعات النقدية التي تتابع ما ينشر فيها من مؤلفات وترجمات متابعة تقويمية يقوم عليها نقاد يتوافر لهم الوقت والخبرة اللذين يقدمون من خلالها المشورة المرجوة من جانب القارئ عندما يختار ما يقرأ.

وبالطبع فإن ما تقدم من حديث قد انصرف إلى الترجمات المباشرة عن اللغات الأصل، ولم يتطرق إلى الترجمات التي تتم عن طريق لغات وسيطة وبخاصة في حالة الآداب المدوّنة بلغات غير واسعة الانتشار في أوساط المترجمين العرب من مثل اليابانية والصينية والفيتنامية والإندونيسية واللغات الاسكندنافية ولغات أوروبة الشرقية ولغات آسية الوسطى التي تترجم من خلال لغات وسيطة كالإنكليزية أو الفرنسية أو الروسية أو الألمانية[٢١]. وهي جديرة بالدارسة لأنها تنطوي على مشكلات وقضايا ذات طبيعة مختلفة تميزها عن الترجمات أو النقول التي تتم عن اللغات الأصل.

حواشي البحث

(١) انظر: Susan Bassnett, Translation Studies, Revised Edition (Routledge, London, 1999), P. xi.

(٢) انظر: Susan Bassnett and Andre Lefevere, «Introduction: Proust' s Grandmother and the Thousand and One Nights The «Cultural Turn in Translation Studies», in Translation, History and Culture, Edited by Susan Bassnett and Andre Lefevere (Pinter Publishers, London, 1990), p. 12.

(٣) انظر: Henry H. Remak, «Comparative Literature: Its Definition and Function», in Comparative Literature: Method and Perspectives, Revised Editied by Newton P. Stallknecht, and Horst Frenz (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edoaresville, 1971), p. 1.

(٤) انظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، ط١٢، (مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨١)، ص١٢٦.

(٥) انظر محمد عبد الحي: Muhammad Abdul-Hai. Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry (Ithaca Press, London, 1982).

(٦) انظر محمد شاهين، «صورة باوند الشعرية في العربية»، مجلة المعرفة (دمشق)، السنة الخامسة والعشرون، العدد ٢٩٥، أيلول - سبتمبر ١٩٨٦، ص ص (٨٢ - ١٠١).

(٧) يمكن أن يذكر المرء على سبيل المثال السلاسل التالية:

- مسرحيات عالمية، وروايات عالمية، وقصص عالمية، وليون تولوستوي: الأعمال الأدبية الكاملة، التي تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الجمهورية العربية السورية.
- من المسرح العالمي، وإبداعات عالمية، اللتين تصدران عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت.
- روايات الهلال التي تصدر عن دار الهلال، والمشروع القومي للترجمة التي تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة، وسلسلة الألف كتاب الأولى في جمهورية مصر العربية.
- السلاسل المختلفة التي كانت تصدرها دار المأمون التابعة لـ وزارة الثقافة والإعلام في الجمهورية العراقية.
- السلاسل التي يصدرها المجمع الثقافي في (أبو ظبي).
- السلسلة الخاصة بحاملي جائزة نوبل للآداب التي تصدرها دار المدى بدمشق.
- مختلف السلاسل التي تصدرها دار رادوغا في موسكو، وتعنى بأعمال الكتاب الروس والسوفيت من مثل دوستويفسكي، وتورغينيف، وتولستوي، وبوشكين، وتشيخوف، وليرمنتوف، وغوركي وغيرهم؛ وذلك بالإضافة إلى السلاسل التي

تصدرها دور النشر الخاصة في لبنان ومصر والسعودية وتونس وليبيا والمغرب (ولا سيما دار توبقال والمركز الثقافي العربي في الدار البيضاء).

(٨) انظر: منجي الشملي، «مقدمة: طه حسين من المحاكمة إلى عمادة الفكر»، في: طه حسين مرآة العصر، شهادات ودراسات بأقلام ميشال تورينيه، وأندريه جيد، وآخرين، اختارها وترجمها من الفرنسية وقدّم لها وعلّق عليها، منجي الشملي وعمر مقداد الجمني، (المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة»، قرطاج، ٢٠٠١)، ص(١٦).

(٩) انظر: المرجع نفسه، ص ١٧.

(١٠) انظر: Susan Bassnett, Comparative Literature: A Critical Introduction (Blackwell, Oxford, 1993) p. 140.

(١١) المنشور في كتاب: Rethinking Translation, edited by Lawrance Venturi (Routledge, London, 1992) pp. 57 - 74.

(١٢) انظر: Susan Bassnett, Comparative Literature, pp. 140 - 141.

(١٣) انظر: Susan Bassnett ibid, p. 141.

(١٤) انظر: المرجع السابق ص ١٤٧.

(١٥) انظر أندريه لوفيفر: Andre Lefevre, «What Is Written Must Be Rewritten, Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham», in Theo Hermans (ed.), Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation (Antwep, ALW-Cahier no.3, 1985, pp.88-106).

نقلاً عن سوزان باسنيت، المرجع السابق، ص ١٦٨. وانظر أيضًا لأندريه لوفيفر كتابه:

Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context (The Modern Language Association of America, New York, 1992).

(١٦) انظر: د. عبد النبي اصطيف، «التناص»، راية مؤتة (جامعة مؤتة)، المجلد الثاني، العدد الثاني، رجب ١٤١٤هـ/ كانون الأول ١٩٩٣م، ص ٥٢.

(١٧) انظر: Roland Barthes, The Rustle of Language, Translated by Richard Howard (Blackwell, Oxford, 1986) p. 52-3.

(١٨) انظر: د. محمد مدني، **هوامش هاملت: قراءة نقدية في هوامش ترجمة النص إلى العربية**، (دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ٢٠٠١)، ص٧.

(١٩) انظر: د. محمد مدني، المرجع السابق، ص ص ١٣ - ١٤.

(٢٠) انظر: المرجع السابق، ص ص ١٤ - ١٦.

من الفيثاغورية إلى إخوان الصفا

موسى ديب الخوري (*)

*علتنا سرّ في سرّ، سرّ شيء يظل محجوباً، سرّ لا ينقله غير سرّ آخر. إنه سر على سر محجوب بسرّ..
علتنا الحق، وحق الحق؛ إنها الظاهر، وباطن الظاهر، وباطن الباطن؛ إنها السرّ، وسرّ شيء يظل محجوباً، سرّ يكتفي بالسرّ..»*

إن صيرورة المعرفة هي صيرورة تطورية في جوهرها. فالمعرفة فعل ديناميكي يتأسس على تعدد مناحي تطور الإنسان وتكاملها. وهكذا تتجلى المعرفة الديناميكيةمن خلال تطور الإنسان على المستويات الفيزيولوجية والنفسية والعقلية والروحية.فالمعرفة إذن لا تقوم في المنهج، ولا ترتكز على الأدوات، ولا يمكن سبرها من خلال التجربة والبرهان فقط. ذلك أنها لا تقف عند حدّ. وتكتسب معناها من هذا التوازن الديناميكي القائم على التفتح المستمر. فالكيان الإنساني ينطوي على أعماق لا يسبر غورها بما هي منبع دافق للنماذج البدئية المتفتحة والتي كلما تعمقنا فيها ازدادت بدئية وأصالة إلى ما لا نهاية.

(*) موسى ديب الخوري: باحث ومترجم سوري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب

ويقابل دفق هذا المنبع الداخلي كثرة في أنماط الموجودات لا يمكن حصرها في الطبيعة والكون.

كذا، فإن صيرورة المعرفة تتضمن باطناً وظاهراً في آن واحد. وكلما غصنا في السرّ الداخلي تكشفت لنا أبعاد أوسع وأغنى في العالم الخارجي، وكلما سبرنا أكثر الوحدة في عالم الظاهرات والتعدد تفتقت في الأعماق إمكانيات ورؤى جديدة وأصيلة. إننا لا نستطيع بأي شكل من الأشكال فصل تطورنا الفيزيولوجي عن تفتحنا النفسي والعقلي والروحي. ولا يمكننا أيضاً حدّ صيرورة تطورنا بنهاية عظمى.. فمعاملات تفتحنا لا تقاس أبداً عبر تجزئة كياننا؛ ووحدة الكيان تنبع من كلية وجودنا لا من تجمع بنائنا وتضافر عناصر الوسط البيئي والبشري. إن معرفتنا بالتالي معرفة كلية في الباطن، وما تجمّع علومنا ومعارفنا إلا الشكل الظاهر لعملية داخلية تتم على كياننا ككل. فمنذ اختراع الإنسان للأداة الصوانية. أي منذ تمرسه في المعرفة التجريبية والاختبارية والتطبيقية، كانت معارفه كلها تصب دائماً في بوتقة نضجه النفساني وتفتحه وتطوره الروحي. فكل اختبار جديد كان يؤدي إلى نفسانية جديدة قادرة على تقبل الإطار والمعنى الجديدين. كما وإلى تفتح عقلي قادر على تذهن الخبرة الجديدة.

إن هذه المعرفة الداخلية هي وجودنا كله، أوَعينا ذلك أم لم نعه، أقبلنا ذلك أم لم نقبله. فصيرورة حياتنا تقوم على وحدة الظاهر والباطن. وصيرورة حياتنا هي معرفتنا المتجددة.. إنها السرّ الذي لا تنفصل فيه الفيزياء عن الميتافيزياء، ولا المادة عن الوعي. لقد أدرك الإنسان عبر العصور هذه الحقيقة. انه لا يمكن تجيير المعرفة إلى شكل دون آخر، مادي صرف أو تجريبي أو عقلي أو روحي.. وسنرى إلى استمرارية هذه الرؤيا الإبستمولوجية حتى يومنا هذا، على الرغم من عدم اعتراف غالبية الناس بذلك..

المدارس العرفانية:

إن تاريخ الإنسان الحق هو تاريخ أنماط معرفته، وهذا التاريخ يغيب في عماء الأحداث التي تشير غالباً إلى الجهل والأنانية.. ومع ذلك يمكننا دائماً أن نستشف صيرورة تاريخنا المعرفي، أي تاريخ تطورنا وتفتحنا، ليس من الأحداث بالدرجة الأولى، بل من الإمكانيات والتحولات التي عبق بها كل عصر.. فعلى الرغم من الفترات الطويلة التي يبدو أن تطور الإنسان وقف عندها، لكننا نلاحظ دائماً تلك الانعطافات الحاسمة التي كانت تأتي لتؤكد على صيرورة داخلية تحضُر، بعد استيعاب طويل للخبرات الخارجية، لظهور إمكانيات جديدة..

وهكذا فإن التحول المعرفي لا يرتبط في النهاية بفرد أو بجماعة. فهو سلسلة متصلة من الإمكانيات المتفتحة باستمرار، مما يتيح الفرصة دائماً لولادة معرفة جديدة. وهكذا ، عبر كل حقبة، كان ثمة دائماً إمكانية لإدراك المعاني القصوى التي تندرج في إطار الخبرات الذاتية والآنية. وعبر العصور، كان ثمة صيرورة تجمع وحدة هذه الأنماط المعرفية في رؤيا كلية، باطنة وظاهرة في آن واحد. وتتمثل هذه الصيرورة في المدارس العرفانية التي لم يخل منها شعب، أو عصر، أو ثقافة.



لقد وصلنا عدد كبير من الأفكار غير الدقيقة عن هذه المدارس السرّانية. واختلطت الخرافة والشعوذة بتعاليمها في أحيان كثيرة. ويمكننا القول إن تعميم هذه المعارف وإشاعتها كان يؤدي غالباً إلى تراجعها الفعلي وإلى تحولها إلى أنماط مختلفة من التفاسير التي لا تنتمي من قريب أو بعيد إلى السرانية الحقيقية. ومع ذلك، فإن البعد العرفاني ظل محفوظاً وماثلاً في سياق الصيرورة من خلال الرمزية والتجربة المتجددة.

ترجع هذه العرفانية إلى وقت كانت اللغة فيه كلها رمزاً. ولم تكن بعد وقعت في مطب التعبير المباشر. إن التعبير عن نماذجنا النفسية والذهنية يصعب حصره في مفردات لغاتنا المعاصرة. فقد فقدت

هذه اللغات حيويتها التصويرية والنغمية، وأغرقت في البناء القواعدي والتراكيب اللسانية.. ولا يمكن بحال من الأحوال نقل النموذج البدئي فقط من خلال الكلام عنه. فالنموذج المتفتح فينا، أي معرفتنا المتفتحة فينا، ينبثق لفظة وصورة ورقماً.. أي أن اللغة العرفانية تشتمل على ظاهر تصويري وعلى باطن تناغمي. وأداء اللفظ بشكل صحيح يتطلب إمكانية مناغمة الاهتزاز الصوتي والإيقاع اللحني بما يوافق تفتح المعنى، أو النموذج البدئي، فينا. وهكذا، يكون قولنا معرفة، ونطقنا انسجاماً مع حقيقتنا المتأصلة فينا.

عندما نقف أمام هيروغليفيات المايا الرقمية فإننا ندهش من تعقيدها وكمالها في آن واحد، وتزداد دهشتنا عندما نعرف أنه كانت لدى هذا الشعب أشكال رقمية أخرى بسيطة جداً. فلم كان لديهم هذان الشكلان الرقميان؟ وهذا ينطبق على حضارات وشعوب العالم القديم كافة. قد يكون هذا السؤال منفذاً لنا للحديث عن سرانية هذا العرفان بلغتنا اليوم. فإن كنا لا نريد الدخول في متاهة تاريخ تراكمي من الأحداث، يمكننا القول إن وجودنا كله تشكل وفق هذين النمطين من الأشكال أو النماذج البدئية، البسيطة والمعقدة، الظاهرية والباطنية. فوجودنا بحد ذاته لغة وأرقام..! لغة حية، وأرقام تحمل ديناميكية الظاهر والباطن. وكما يقول الفيثاغوريون، فإن الوجود نغم ورقم. فالنغم يشير إلى التناغم، والرقم إلى المعنى.. ولهذا يرى أخوان الصفا أيضاً إلى وجودنا في ظاهره وباطنه لغة من الأرقام والتناغمات.

ليس لدينا دائماً وثائق كافية تشير إلى صيرورة نشوء واتصال هذه المدارس السرانية. ونحن لسنا مع اتصال مباشر كان قائماً بينها في مختلف الأقطار والعصور. فليس من الضروري أن تكون عرفانية مصر القديمة قد تلاقحت مباشرة بعرفانية سومرية أو هندية. وليس من الضروري أيضاً إثبات آثار بابلية أو أورفية أو حتى هندوسية في الفيثاغورية.. وقد لا تكون من المجدي أن نرى إلى خط متصل بين الفيثاغورية والأفلاطونية والغنوصية وصولاً إلى المانوية ومدرسة حران وإلى العرفان الإسلامي ممثلاً بأخوان الصفا. وقد تساعدنا هذه الرؤيا المتحررة على لمس عرفانية جديدة في قلب علومنا المعاصرة. إن ما يستحق أن نقف عنده هو وحدة التجربة العرفانية عبر العصور. وكم سيدهشنا عندها أن نرى إلى توافق رمزي ومعنوي هائل بين هذه المدارس كافة رغم اختلافات تفسيرها وتأويلها..

كان ارتقاء المريد في هذه المدارس يتدرج وفق تراتبية متناغمة مع تراتبية كونية. والحق أن الانتقال من رتبة إلى رتبة

أعلى كان يوافق طقساً إسرارياً يتم خلاله اطلاع المريد على أسرار جديدة صار قابلاً لمعرفتها. وهذه المعرفة المتدرجة كانت معرفة كلية تقوم على بناء نفس وعقل سليمين في جسد سليم. وبهذا، فإن الأخلاق لم تكن غير هذه القابلية المتجددة للمعرفة الأعمق فالأعمق.. لذا كان العلم أداة معرفية، ولم يكن المعرفة كلها. وبالمقابل فإن الأسرار لم تكن تمنح لمن لا يستحقها نفسياً وروحياً..

ونجد هذه التراتبية عند الفيثاغوريين وإخوان الصفا.. وأحياناً يمكن أن نطابق شروط الإسرار في المدرستين.. لكن ما يمكن أن نقف عنده بتمعن أكثر هو غموض أو سرية شخصية فيثاغورث، أو أصحاب رسائل أخوان الصفا، على حد سواء. وفي الحقيقة يمكننا تعميم هذا الغموض فيما يخص مؤسسي هذه المدارس عبر العصور كلها. ولعل السبب لا يكمن فقط كما يشير معظم الدارسين في تأثير هذه التعاليم على الواقع الاجتماعي والسياسي. فهرمس صاحب المعرفة والعلم، طبيب الروح والجسم، يتكرر بصفاته السرانية عبر هذه المدارس بأشكال مختلفة. فهو تعبير في النهاية عن حاجة قائمة في المجتمع باستمرار لوجود العارف المستتر كما لوجود العارف الظاهر. وبهذا العرفان الخفي، والمتصل بالمعرفة العامة، يتحقق توازن صيرورة المعرفة الكلية، فلا ينقطع تناغم الداخل والخارج. ويمكننا أن نمضي قدماً في هذه الفكرة فنقول إن وجود المدارس السرانية بأسرارها وتعاليمها التي لم تكن تذاع كاملة كان حاجة أساسية لدى الجماعات لموازنة معارفها الظاهرة مع معارف باطنة قائمة فيها. وهكذا فإننا نرى إلى استمرارية هذه المعارف السرانية كبعد يقيم توازن المعرفة الإنسانية ويحقق انفتاحها وعمقها...

الهرمسية والأسرار

تحكي الأسطورة عن هرمس جاء في عصر من العصور، بل كان موجوداً في كل العصور. وكان هو الحكيم العظيم الذي يؤسس المدنية ويخترع الكتابة ويعرف الطب ويكتشف العلوم. كان قد جلب إلى مصر المعرفة في عصر مغرق في القدم، منذ ما قبل الطوفان، ومنذ ذلك الوقت لم يغب حضوره عن كل إشعاع معرفي وروحي كان يتحقق في عصر أو حضارة.

ويمكننا القول إن الهرمسية متأصلة في كافة التعاليم والمدارس السرانية بما هي ذاك الجانب المعرفي الباطني الذي يمكن أن يتحقق بالتفتح الروحي وبالعلم والخبرة. ولا شك أن هذه الهرمسية بالذات وجدت لها صدى عظيماً في العرفان البابلي والفينيقي ومع العبادات الشمسية الرومانية والهلينية، قبل أن تتجدد مع

عبادات دلفي والعرفان الأورفي في اليونان. وتعد الفيثاغورية دعوة هرمسية بقدرما يمكننا أن نرى في فيثاغورث هرمساً جديداً. ولئن كانت هذه الهرمسية قد انتقلت عبر الغنوصية المسيحية إلى أوروبا عبر مدارس سريانية كثيرة، فقد انتقلت إلى المشرق أيضاً عبر مدارس كثيرة كانت قد تمثلتها منذ القديم فأعادت إحياءها وتجديدها.

كان صابئة حران يرجعون عرفانهم إلى هرمس. وقد وضع أشهر أطبائهم، ثابت بن قرة، كتاباً بالسريانية حول «تعاليم هرمس». وكان المانويون يعدون هرمس أحد حكماء خمسة سبقوا ماني. وعبر المانوية دخل هرمس العرفان الإسلامي حيث طوبق بإدريس وأخنوخ. وقد أشار أبو معشر إلى عدة هرامسة أقدمهم النبي إدريس الذي عاش قبل الطوفان في مصر، وعلم الكتابة وبنى الأهرامات. وقد أعلن السهروردي وابن سبعين الكثير من المعرفة الهرمسية. وكان الكندي معجباً بحسب تلميذه السرخسي بما قاله هرمس حوال التعالي الإلهي. ويعدد ابن النديم في الفهرست اثنين وعشرين مؤلفاً هرمسياً ترجم إلى العربية. ومن أهم الكتب الهرمسية في الثقافات العربية كتاب «سر الخليقة وصنعة الطبيعة» الذي ترجم على يد مجهول باسم أبولونيوس التياني. إضافة إلى مؤلف «غاية الحكيم» الذي يُعزى خطأ إلى مسلمة المجريطي، وهو يتضمن إضافة إلى المعلومات العامة في الكهنوت الفلكي للصابئة مبحثاً في الطبيعة لأرسطو.

ترتكز تعاليم أخوان الصفا على هذه الهرمسية العتيقة التي تقول إن الحكمة يمكن أن تحلّ بنزول ملاك أو انا تُنال بارتقاء روحي حتى الإشراق الإلهي، وتحقيق الطبيعة الكاملة أو الجوهر الروحاني. إنها ملاك الفلسفة الذي يقود إلى الحكمة كما يرى فيها السهروردي ومدرسته الإشراقية. كما أنها محج الملاحم السريانية التي رواها العطار في «منطق الطير». ومع انتهاء دور الصابئة مع آخر قادتهم وهو حكيم بن يشع بن مروان (توفي عام ٩٤٤م)، استمر تأثير الهرمسية عبر الذين أخذوا عن المانوية أيضاً، من أمثال الشلمغاني وذو النون المصري والحلاج. إنها السلسلة الإسنادية نفسها التي قال بها السهروردي من الحكماء والتي ترجع إلى هرمس..

وقد عبر أخوان الصفا عن ذلك بقولهم إن الإنسان هو العالم الأصغر الذي وُجد على مثال العالم الأكبر. فهو مكلف إذن بتنظيم العالم الأدنى الذي يتربع على قمته. ويتم هذا التنظيم عبر الإمام، وهو التجسد الكامل للإنسان البدئي، الرئيس الأعلى للبشرية. وهذا الإمام لا يسلك إلا بدفق

العقل الكلي، فيعمل على رد النفوس الساقطة. وهكذا فإنه يحرر نفوس العالم الأرضي لتعود إلى نقائها الأصلي فترتفع بعد موتها إلى الأفلاك السماوية، في حين أن النفوس التي لا تخلص تبقى في هذا العالم وتتحول إلى شياطين.

كان هدف الأخوية الفيثاغورية جذب المريدين القادرين على استلهام الأسرار وحفظها. وكذلك كانت رسائل أخوان الصفا تهدف إلى جذب هؤلاء المتميزين من الناس القادرين على سبر معان فيها تحملهم خطوات أبعد في عالم المعرفة، إلى ما وراء حدود الطقس والحرف . وكان ذلك يتم في المدارس السرانية بتحرير روح المريد الذي يحيا على المثال الإلهي.

الإسرار ودرجاته

كان السرانيون عند يمبليخوس هم المريدون المقبولون بعد اختبارات كثيرة لتلقي التعليم السراني مباشرة في المدرسة الفيثاغورية. وكان ذلك يتم عبر تطهرات كثيرة وفترة صمت تدوم خمس سنوات وفي القرن الرابع صار المصطلح يشير عند أفلاطون كما عند أرسطو إلى العقائد فقط. واتصفت فلسفة أفلاطون بظاهر مطروح للجميع في الحوارات المعروفة، وبباطن أكثر تجريداً وعقائدية كان يشكل سرانية مستلهمة من الفيثاغورية والرمزية العددية. وقد قسم أرسطو نفسه مؤلفاته إلى باطنية وظاهرية. ومنذ ذلك التاريخ اتصف كل مؤلف عقائدي بمعنى ظاهر وبمعنى باطن، وكما يقال، كان هذا المعنى الباطن نفسه يحتمل معنى باطناً أيضاً، إشارة إلى تدرج السرانية في العمق.

ويجب هنا التمييز أن مصطلح السرانية لا يشير إلى معنى الغيب المتعارف عليه. فالدراسات الإسرارية تتصف بخصوصيات مدارسها، وهي عموماً تُدخل في باب الفن، أكثر من باب العلم، المناهج التقليدية مثل الخيمياء والتنجيم والسحر. وقد أجملها العرب الموسوعاتيون في هذا الباب. فتعبير «صنعة النجوم» يشير مثلاً إلى فن التنجيم، في حين أن «علم الأفلاك» يشير إلى علم الفلك.

وهكذا، كان لهذه التعددية في المعنى الروحي المختفي وراء الشكل الحرفي تنوعاً مقابلاً في نمط الإيمان والمعرفة، وذلك أيضاً بحسب درجة إسرار المريد. وكان الإسرار بالتالي يشكل بعداً نفسياً لا غنى عنه لتأسيس الشكل الديني للمعتقد، لكنه بالمقابل كان يقيم حاجزاً أمام تعميم التعاليم ونشرها. وأدى ذلك دائماً إلى تعارض التقليد مع العرفان. ويمكن تفسير ذلك على أنه ظاهرة طبيعية بشكل من الأشكال، طالما أن للألوهة جانباً باطناً خاصاً بها وآخر ظاهراً يتجلى في الكتابات المقدسة أو في الكون نفسه. ولهذا فإن

إقصاء السرانية عن تفسير رمزية المعتقد بشكل شرخاً يماثل انكفاءنا عن دراسة قوانين المجتمع والطبيعة اليوم.

كذا، فإن بلوغ الحقيقة يتطلب تنقية النفس، أي تعليماً أخلاقياً وعقلياً متدرجاً. ويتوج ذلك بالعلم حيث يتم الولوج من المحسوس إلى المجرد. وعندها تستطيع النفس التعرف على أبعادها فتعرف ذاتها وترتقي من رتبة إلى رتبة وصولاً إلى معرفة العقل الكلي، فترى في نقائها العالم الحقيقي وتصبح قابلة لتلقي إلهاماته. لكن لا يمكن لإنسان مفرد إذا لم يكن قد بلغ مستوى معين أن يحقق هذا الارتقاء الذي هو في الأصل ارتقاء تدريجي وجماعي. ويتطلب هذا التدرج تراتبية إسرارية على رأسها إمام حيث ترفع كل رتبة الرتبة التي تليها إليها. وعلى مستوى أشمل ثمة متتالية من الأدوار تتيح للإنسانية خلال كل دور من أدوارها التطورية الارتفاع إلى رتبة جديدة. وتشكل التراتبية الإنسانية، كما عند الفارابي مثلاً، ثلاثة مراتب أساسية تنقسم بدورها إلى سويات عديدة. ويقابل هذه الأدوار دائماً أربع رتب من المساررين ثم المسلمين ثم العامة، في حين يمثل النموذج البدئي الأصلي للإنسان، مع أرواح العارفين والأئمة والأنبياء والحكماء «المدينة الروحية».

وبشكل موازٍ، فإن عمر الكون الطويل ينقسم إلى أدوار فلكية من سبعة آلاف سنة لكل دور وينقسم كل منها بدوره إلى سبعة آلاف أخرى. ويحل في كل دور رسول جديد، ومع نهاية الدور السابع الصغير يبدأ التحضير لدورة كبرى جديدة، ومعرفة ورسالة جديدة، وهكذا حتى نهاية العالم والانبعاث الكبير، حيث تذوب الأرواح الفردية في الروح الكلية..

ويشكل تتالي الأدوار الصغيرة والكبيرة، التي يتخللها ظهور الأئمة والمساررين نظاماً محدداً يوجه صيرورة المعرفة الظاهرة والباطنة عبر إيقاع الظهور والاحتجاب.

وبحسب أخوان الصفا، فإن الكشف الذي يمكن أن تحققه جماعة ما كان لابد أن يضم علوم ومعارف كافة الجماعات التي سبقتها. وهذا التأليف المتجدد كان موجوداً في المدارس السرانية القديمة كافة، وخاصة في الفيثاغورية التي كانت تعمل دائماً على دمج العلوم الرياضية والموسيقى في علومها الباطنية.

ويقسم أخوان الصفا تنظيمهم وفق ترتيب يوافق أربع مراحل بحسب التحقيق الروحي المتنامي مع سني العمر، الأمر الذي يحول حج المريد إلى حج للحياة بكاملها باتجاه كعبة الروح والعرفان. فالشبان (بين١٥و٣٠) يسلكون وفق القانون الطبيعي والرجال (من ٣٠ إلى ٤٠) يتعلمون الحكمة الدنيوية والعلوم الحسية، وبدءاً من

سن الأربعين يصبح المريد قابلاً للاطلاع على الحقيقة الروحية المخفية، وما بعد سن الخمسين يصبح قادراً على رؤيا هذه الحقيقة الروحية في الأشياء كلها. ويكون نمط معرفته عندها ملائكياً. ونرى في هذه التراتبية عين التراتبية السرانية في الهرمسية والفيثاغورية، كما وعند الصابئة وغيرهم.

وتكشف الرسالة الجامعة لأخوان الصفا عن أصل هذه التراتبية من خلال قصة آدم، فقد وجد آدم الروحاني على الأرض بعد أن وجد قبله آدم البدني ونادى الأنوار القدسية فتشكلت بذلك فيوضات الذكاء الثاني ومن هذين الآدمين الأولين ولد آدم الذي عرف وجوده، وهو النموذج البدئي للبشرية. لقد رفض آدم الأخير الحد الذي سبقه، واعتقد بقدرته على ولوج المبدأ المتعالي دون هذه الرتبة الوسيطة. فبجهله لسر ثنائية الكشف البدئي، وصدور الإثنينية عن الواحدية، فقد اعتقد بإمكانية مطابقة رتبته مع المبدأ المبدع. وعندما استطاع التخلص من هذا الوهم والصنمية الميتافيزيائية، كما لو أنه استنهض من نفسه جبرائيل ليبشره بنصره، فقد أبعد عنه ظل إبليس، فدخل من هذا الدور في دور باطني. هذا ما أدى لولادة الزمن في الخلق. ويماثل ذلك إلى حد كبير أسطورة الخلق المزدكية، حيث ولد الزمان من لحظة شك، فتحول الوجود إلى صيرورة صراع بين الظلمة والنور.

إن هذا النزول من الأعلى إلى الأدنى يُقابل بصعود من الأدنى إلى الأعلى عبر دورة كلية يتحقق بها الوجود. ويُعد توافق التراتبية الإسرارية مع الأدوار الكونية شرطاً أساسياً للمعرفة. ذلك أن العرفان ينتهي إلى التواحد مع صيرورة الوجود، وليس كما نتصور اليوم إلى تشكيل نظريات حول الطبيعة والكون.

صيرورة الصدور والتحول

ترتكز العلوم السرانية على مبدأ التحول. وينعكس هذا المبدأ في التناغمات على كافة مستويات الوجود. ويتم التعبير عنه من خلال لغة الأرقام. فالعرفان القديم لم يكن قائماً على اللغات الأبجدية إلا بقدر ما كانت هذه الأخيرة تُفسَّر بلغة الأرقام والتناسبات. إن الرقم يعكس شلانية نفسية وروحية. وهو في أصله صفر، بمعنى الشكل الدائري الفارغ القابل لاحتواء الموجودات والأنماط كافة. فأي تشكل رقمي كان يشير إلى انبثاقات من الدائرة التي تتركز في مركزها. فكل حرف أو اسم أو تعبير يشير إلى رقم هو مغزاه وسبب وجوده. فالتسميات ليست بالتالي إلا انعكاسات للمعنى الذي تحمله الأشياء بذاتها.

كذا، فإن هذا الكشف كان يشير إلى

إيجاد الصلة المباشرة مع الأنماط البدئية لوجودنا، وكيفية انبثاقها وتشكلها ونموها، ومن ثم كيفية العودة من خلالها إلى النموذج البدئي الأولي. وهذا ما يدعى بصيرورة الصدور عن الواحد، والتحول في النماذج، ثم اكتشاف الوحدة من جديد عبر كلية هذه النماذج وأصلها المشترك.

ولا شك أن بناء نظام رقمي كان يتناسب بالتالي مع نفسانية الجماعة من جهة، ومع الأنماط الأساسية التي تقوم عليها معارفهم وخبراتهم. وهذا يعني أن النظام الرقمي كان يهتم بالدرجة الأولى بتفسير تعددية الوجود في أنساق النماذج البدئية. فالنظام الستيني عند السومريين مثلاً كان يشتمل على تقسيمات الستة والعشرة. ولا يمكننا تفسير ذلك إلا بالقبول بأن نمطهم الخاص تشكل وفق هذا النموذج المركب، وعليه كان بالإمكان تفسير تقسيمات مجمع الأرباب السومري كما والأدوار الفلكية التي كانوا يعرفونها.

إننا لا نستطيع بالتالي نفي صحة مثل هذه المنظومة المعرفية اعتماداً فقط على تقدم خبراتنا وعلومنا. فنحن أيضاً نبني نظام معرفتنا ليس فقط على ما تقدمه لنا الاكتشافات والأبحاث، بل وعلى تفتح نماذجنا المعرفية الخاصة بنا في هذا الدور. إن صيرورة التحول والتجدد في المدارس العرفانية تأخذ بالدرجة الأولى في حسبانها أهمية تطوير المنظومة النفسية والعقلية وتفتح قدراتها. فما يهم ليس المعرفة كبناء نظري أو تقني يمكن الإفادة منه، بل وحتى ليس المعرفة الرمزية بما هي حامل لباطن معرفي. فإلى ما وراء أي نموذج معرفي هناك الإنسان الجديد الذي يولد باستمرار مع النماذج المعرفية الجديدة وسيجد هذا الإنسان دائماً وسيلته الخاصة لقياس نموذجه المعرفي على خلفية نماذجه البدئية المتفتحة فيه.

ومثال ذلك ما كان يقوله الفيثاغوريون من أن الأرقام الفردية إلهية، والزوجية أرضية وأصل التمايز والتعارضات. إن منطقنا اليوم لا يقبل بمثل هذا الطرح، ومع ذلك فإننا نرى إلى عمق ما يقول به الفيثاغوريون من أن الثنائية كانت الحالة غير الكاملة التي وقع فيها أول كائن متجل انفصل عن الأحدية، مما أدى لنشوء الدربين الصالح والطالح. فنحن اليوم لا نستطيع في فيزيائنا، نموذجنا المعرفي بامتياز، إنكار ولادة هذه الثنوية من انكسار تناظر أولي..

وفي عمق الدراسات السرانية، تماثل صيرورة الصدور من الواحد صيرورة التحول من العشرة. فكلا الطريقين يتحققان في معرفة جديدة. إنه مبدأ التوازن في الدورة الكلية، حيث تكون الوحدة قانون الأشياء ومبدعها.

إن رمزية الأرقام تكتسب معنى خاصاً جداً ضمن هذا المنظور. فكل رقم هو نموذج أولي لتشكيل من تشكيلات الوجود. وكلما تضاعفت الأرقام وكبرت أشارت إلى مظاهر الكون المعقدة والمتشابكة أكثر. ولهذا، يمكن اختصار الطريق الطويل واللانهائي للصدور بمسافة رمزية بين الواحد، والعشرة.. فالكون مادي وروحي في آن واحد، ومتضمن في التشكيلات الرقمية ظاهرة وباطنة، وهي تتركز كلها في العشرة الفيثاغورية. وتمثل العشرة تمام خلق الكون في صيرورة تطوره في قلب الصمت حيث تتمخض النفس الروحية وتولد.

في الطاوية، ولد الواحد الاثنين، ومنهما ولدت الثلاثة، ومنها ولد العشرة آلاف كائن. وتعود العشرة آلاف لتجد توازنها في الين واليانغ، وفي وحدة الطاو. فالثالوث في هذه الصيرورة ذات الاتجاهين هو ميزان التحول. فهو أول رقم فردي بالنسبة للفيثاغوريين الذين يرون أنه رقم إلهي. ونجد الأمر نفسه عند إخوان الصفا كما وعند جابر بن حيان لرفع مبدأ الميزان إلى مبدأ ميتافيزيائي. فكل علم أو فلسفة هو ميزان. وبالتالي فإن العرفان هو الميزان المستقيم. وتلك إشارة إلى معرفة يتم من خلالها تحقيق الحق وبلوغه. ويتم ذلك بالنسبة للمريد وفق شكلين. فصيرورة الصدور تحل في الكون الصغير، أي الإنسان، نزولاً من الكون الكبير. ويوازي هذا النزول ارتقاء يتحقق بواسطة علم ذي وجهين، ميتافيزيائي ومجرد، وآخر مادي وحسي، وفي درجات الإسرار المتقدمة، يتحد العلمان، وتتكشف أسرار العشرة كلها، ويتحول العلم إلى وحي، والميتافيزياء تصبح كشفاً.

وفي هذا المنظور لا ينفصل العلم عن صيرورة الصدور والتحول. فمنطق العلم الأول إلهي، تنتج وفقه التعددية من الوحدة، فلا تظهر فيه أرقام العشرة إلا لتعود إلى الوحدة وتغيب في الدائرة اللانهائية. أما العلم الحسي فكانت العشرة فيه هي التمايز المستمر للمادة. لكن هذا التمايز كان قائماً على كلية النماذج، التي لخصها فيثاغورس بنماذجه الهندسية المنتظمة المنسوبة له. وفي هذا الإطار يتحول العلم الحسي إلى سبر للنماذج البدئية في الظاهرات، حيث تشتمل الطبيعة على سبعة نماذج أساسية يقابلها مفهوم سباعي آخر على مستوى العلم الميتافيزيائي، وهو رمز تحقيق الكمال في عالمنا الأرضي.

كذا، فإن كل شيء كان كامناً في العقل الكلي. ومعرفتنا للأشياء يجب أن تستغرق في هذه المعرفة الكلية نفسها. لقد خلق براهما، بحسب قوانين مانو، «أرباب الكائنات العشرة» ومنها ولدت القوى

الخالقة السبع. فنماذجنا البدئية السبعة بحسب الفيثاغورية مصدرها تلك العشرة الأولى، التي ترمز إلى الوحدة.. وهذه القوى السبع أو الملائكة السبعة أو ملائكة الوجود هي بحسب الإسرار المشرقي مصدر تراتبية الأنبياء السبعة والأئمة السبعة. كذا فإن الفيوضات كلها تنشأ وفق هذه النماذج البدئية. وبالتالي تكون طريق التحول والعودة إلى المصدر مماثلاً ويتم من خلالها. ويقابل المبدأ السابع النازل المبدأ السابع الصاعد، أي المندغم في الذات الإلهية.

تمثل رمزية الأرقام من الواحد إلى العشرة صيرورة الصدور والارتقاء في آن واحد. فالثنائية رمز تمايز العالم وظهور الوجود. ومن خلالها يتم صراع التحول باتجاه الوحدة من جديد. ولا يتحقق هذا التحول إلا بتناغم الثنائية في وحدة جديدة تظهر مع الثالوث. وعبر الرابوع كان يتم تحقق الثالوث في التفتح الروحي عند الفيثاغوريين. فالأربعة هي في آن واحد رمز الوجود المادي، كما ورمز الخلود القائم في رتبه وتدرجاته وبنيانه. وبالمثل، كان الثالوث أيضاً مبدأ تشكل الجسم الفيزيائي.. واتحاد الثالوث بالرابوع كان يشير بوضوح إلى بزوغ الإنسان الكامل، الروحي والمادي، عبر بلوغه الرتبة السابقة. ولهذا كان الرقم خمسة يشير إلى رتبة إنسانية، رتبة تعلو الموجودات، ومع ذلك، كان يرمز أيضاً إلى السقوط والشر. فبالمعنى السراني تشير الخمسة إلى ولادة الإنسان حاملاً عبء النهوض بأمانة الروح والمعرفة. ويشير الرقم ستة بالتالي إلى الأرض، والأمومة والعفة.. إنها الرحم الذي سيحمل الإنسان إلى كماله في السبعة. أما الرقم ثمانية فهو رمز الحركة الحلزونية الأبدية للأدوار. ونلاحظ أن الستة مضاعف الثلاثة، والثمانية مضاعف الأربعة.. إنهما رمزية الحركة الملتفة على نفسها، وبالتالي رمزية التحقيق المستمر والانفتاح المتدرج للنماذج الأساسية. أما الرقم تسعة فهو ثالوث الثالوث، إنه يرمز إلى كثافة الروح، ويعد بظهور الكثرة والتعدد، وفي الوقت نفسه، فهو الكمال بامتياز لأي تحقق روحي يمكن أن يتحقق على عتبة العشرة بما هي عودة إلى الواحد في الكثرة.

وتشير هذه الصيرورة إلى قداسة الدرب الروحية. فكل خطوة، وكل رتبة تشير إلى كلية الوجود وعبور هذه الدرب يتم عبر كل لحظة من خلال دفق العقل الكلي الصادر منه وإليه.

إن العشرة هي رمز الكمال، والوحدة التي تعود بالكون والإنسان إلى الواحد الكل. وكان المصريون القدماء يقرنونها بالصليب ذي العروة الذي أخذه عنه اليونان والغنوصيون. إنه التو، الألف والياء في

الحكمة الإلهية التي يرمز لها بالحرف البدئي والحرف النهائي لاسم ثوت، الاسم المصري لهرمس. كان ثوت مخترع الكتابة الهيروغليفية المصرية. وكان هذا الحرف يكمل الأبجدية الفينيقية أيضاً حيث كان يدعى الحد، أو الكمال، أو الترمس، بلفظة تعني أيضاً الهرمس، الإله الذي كان يمثل بحد في بلاد الشام، أي بشكل غير معين، وكان في إحدى المراحل رب الثالوث الشمسي، ورمز السكينة والسلام.

كذا كانت الدورة الكلية تتم عبر هذا الوجود بحركتي هبوط وصعود، أو انغلاق وانفتاح للكل. وتشير الأسطورة اليونانية إلى أن البان Pan كان إلها عظيماً وكلياً، وكان يشير إلى الطبيعة المطلقة. لكنه عندما مُسَّ بالزمن نزل إلى رتبة أدنى لآلهة الحقول. وشيئاً فشيئاً حول اللاهوت إلى شيطان ساقط. وتقابل هذه العملية تبادلاً كان شائعاً في مجمع الأرباب البابلي، وتشير إلى رمزية التحول عبر كل عصر معرفي، فرقم إله السموات آنوكان الستين، رمز الكمال في نظام العد الستيني. لذا كان آنو والد الآلهة، الكامل والمطلق. أما الرقم خمسين فكان يشير إلى رب الأرض إنليل، والرقم أربعين إلى إله المياه إيا. ومع ذلك كان يمكن لكلا الرقمين أن يحل محل الستين في حركة صعود وتحول، بحيث كانت تتم دورات زمنية محددة توافق تغيراً معرفياً ومعاشياً ملموساً.

ولكن، مع أن بان عُدَّ الإله الساقط، فإن مزماره السباعي، رمز القوى السبع في الطبيعة والأفلاك السبعة والعلامات الموسيقية السبع، كان يشير بوضوح إلى صفته البدئية. ويشير ارتباط الرقم سبعة بالصليب، رمز التقاء العالمين الروحي والمادي، الثلاثة والأربعة، إضافة إلى الدائرة، أهم الرموز السرانية. كما وأهم الرموز البدئية في نفوسنا.

كان هذا التحول في الرمزية الرقمية يشير إلى فترات انعطاف في صيرورة التطور المعرفي الإنساني وكان الفيثاغوريون أنفسهم عرضة لمثل هذا التحول عندما كانوا ينظرون إلى الثالوث حيناً كرمز لعالم الروح، الأب والأم والابن، ثم كرمز للعالم المادي بعناصره الثلاثة الهواء والماء والتراب. ومع أن هذا الجانب لم يؤخذ به كثيراً، لكنه يشير بالتأكيد إلى انقلاب كان قد حصل في رؤية العالم الروحي التي كانت ترتكز على الرابوع قبل أن يحل الثالوث محله. ومع أن يونغ يجد الموازي النفسي لهذا التحول الرمزي، لكن علينا ألا نقع في مطب تفسير الأمور بحرفيتها. وقد فسر الفيثاغوريون الجدد والغنوصيون هذا التحول تفسيراً صحيحاً. فلقد تم الفيض أساساً وفق مبدأ الثالوث. ولكن ثالوث الروح يقابل بثالوث العالم المادي. أي أن الدفق البدئي كان سادوساً، أو ثالوثاً

مزدوجاً تقف على ذروته الأحدية الأولى. وقد شكل ذلك سباعية وليس رابوعاً. وهذا النموذج النفسي لنماذجنا البدئية يشير إلى كافة طاقاتنا الروحية والعقلية والنفسية في صيرورة تفتحها.

الواحد والكثرة

«كيف يمكن أن يكون الكل واحداً، وأن يكون كل كائن واحداً بذاته؟» إن هذا السؤال هو منطلق العرفان في كافة مدارسه. ولهذا السؤال الأورفي الأصل جواب بسيط! فليس لوحدة الكون أن تكون بهذا الغنى لو لم تكن مؤلفة من كينونات تتضمن كل واحدة بذاتها قانون الكل. ومع ذلك فإن الواحد غير قابل للتفكر وللإثبات مثل التعددية نفسها. ذلك ما يثبته أفلاطون في أولى فرضيات برمنيدس. وقد أخذ عن برمنيدس هذا كبار شارحي الأفلاطونية مثل أفلوطين (القرن الثالث ق.م)وبورفيروس ويمبليخوس (القرن الثالث والرابع) وبروكلوس(القرن الخامس) ودُمسكيوس (القرن السادس) وإريجينيس Erigene (القرن التاسع) ووفق تفسيرهم فإن الكائن هو كلية بجوهره. والأصل لا يمكن أن يكون كلاً حتى وإن كان مكشفاً بشكل لا نهائي، وبالتالي لا يصح أن ننسب له الوحدة بما هي مقابل للتعددية، وبالتالي فإنه لا يمكن أن يكون مطلقاً. وعندها لايكون الواحد سوى رمز، لكنه يصبح الصورة الأولى للمبدأ، أو للأصل. إن هذا التمييز بين الواحد والمبدأ يرجع إلى الفهم الفيثاغوري الذي استمر من خلال الفيثاغورية الجديدة والأفلاطونية الجديدة. فللواحد علاقة وثيقة بالأعداد. ومن هنا، وليس من التشكيلات والتماثلات الممكنة، استنتج الفيثاغوريون الفيض الكلي للأشياء من أصل وحيد. فإذا كانت الأشياء مقترنة بالأرقام، وإذا كانت الأرقام كلها مولدة من الوحدة، الجوهر الفرد، ومن الثنائية، غير المحددة، المولودة هي نفسها من مبدأ وحيد فيمكن الاعتقاد بأن كل شيء ينطلق من الواحد ليعود فينحل فيه، فالعدد بالنسبة للفيثاغوريين الجدد هو الواحد الذي يتضاعف والكثرة التي تتواحد بالوحدة المتشكّلة لتعطي الكلية. وهكذا تظهر ولادة العدد ككشف لقانون الكون والفكر. فنقطة المبدأ، أي الواحد في الرمز الرياضي لا يتكشف إلا في حضور سراني. وهكذا تكون صيرورة المعرفة في صيرورة تكشف الواحد في الكائن.

ويؤكد إخوان الصفا على أن الله، الواحد الأحد، لا يُدرك إلا من خلال صفات مخلوقاته، أي من خلال الكثرة،

التي تتألف من عدة حدود ومراتب. فمن الواحد أعطى الفيض الإلهي العقل الكلي، أو العقل الفعال، وزوده في الوقت نفسه بالأنماط البدئية للخلق. وأدى دفق العقل الكلي إلى ولادة النفس الكلية، فنقل لها الأنماط البدئية بحسب حاجاتها. من هذه النفس خرجت المادة الأولى. وتمايزت المادة بداية إلى طبيعتين، أدناهما هي الطبيعة المادية. وبفضل دفق العقل الكلي تمايزت تدريجياً إلى صيغ مختلفة تشكل النفوس الكونية المتجسدة أو غير المتجسدة، فأعطت العالم المادي أشكالاً على صورة الأنماط البدئية. وكانت الطبيعة مكلفة بتشكيل الكائنات المركبة لتحل فيها النفوس الفردية من المعادن والنبات والحيوان. وتم ذلك بواسطة تأليف وتعيين للعناصر اعتماداً على نموذج بدئي يُمثل كل نوع من الأنواع. ولهذه الغاية كان لا بد من استخدام حركة الأفلاك السماوية والقوانين النجمية التي تشكل للنفس الأداة التي تحرك العالم الجسماني كله. فالكون بالتالي هو عالم كبير (ماكروكوزم) يتشكل كل حدّ فيه أو مرتبة على غرار الحد الأعلى منه ويتلقى الفيض والدفق منه.

تتفق المدارس السرانية كلها على فيض الأحدية للكثرة في ذاتها. فالواحد يظل واحداً، أي تعدد وهكذا فإن «الأرقام، أي الكثرة، يمكن أن تكون مصدر كل شيء». وفي هذا المنظور الفيثاغوري لا يتم التمييز بين الوحدة حسابياً أو هندسياً أو فيزيائياً. وهكذا يحمل كل رقم قيمة كمية وكيفية. وتكون العشرة، مجموع الأرقام الأربعة الأولى، هي أساس كل شيء.. ومن المدهش حقاً أن يكون هذا النمط من التفكير الغريب تماماً عنا اليوم، هو الذي أدى إلى براهين رياضية من مثال مثلث فيثاغورث الشهير.. لكن هذا يشير بالمقابل إلى عدم انفصال التجربة المعرفية عن أقصى ما يمكن إنجازه أو اختباره عقلياً أو تجريبياً خلال مرحلة ما. وعلى العكس من ذلك تماماً، يمكن أن تكون بوادر أية نظرية علمية بمفهومنا الحديث قائمة في هذا الشكل من المعرفة المؤلف للأنماط الأولية.. أفلا يشير ذلك بشكل واضح إلى أن علومنا اليوم ليست إلا تعميقاً لهذه الصيرورة في تفتح النماذج البدئية..فلعل الوحدة التي نبحث عنها في الفيزياء قائمة إذن في تلك التعددية التي ندرسها اليوم فنرى إلى النماذج الأولية ليس فقط للأشياء، بل وللأفكار أيضاً؟!

إن العالم يقوم على التناغم والعدد. فكوزمولوجيا فيثاغورس وإخوان الصفا

تقوم على رؤيا فراغ غير محدود يقع خارج السماء ويؤدي امتصاص هذه الأخيرة له إلى تشكل الفواصل فيه والتي ليست سوى الأرقام. فالتمايز ينشأ إذن عن تزاوج بين المبدأ وصدوره الأول.. وهذه الثنائية هي الشكل الأول لكافة الأنماط البدئية.

إن رمزية الأرقام في المدارس العرفانية كافة تقوم على الاعتقاد بطبيعة حية، حيث ليس ثمة انقطاع بين العالم المادي والعالم الروحي. وهكذا فإن الأرقام، حصيلة الواحد، هي مراحل التطور باتجاه الوحدة. ومع أن أفلاطون، ومن بعده نيقوماخوس الجرشي ويامبليخوس ميزوا العدد- الفكرة عن العدد العلمي، لكنهم لم يخرجوا عن النظرة الفيثاغورية الأصيلة بأن الرقم ظاهر وباطن لا ينفصل.. ويؤكد يونغ أن الدماغ البشري لا يعمل فقط وفق مبادئ المنطق الأرسطي. فالإنسان يبتكر الأشكال والأرقام الهندسية وفق نماذج نفسانية قد لا تتعلق أبداً بالعلاقات الرياضية. ومن هذا المنطلق يمكننا حقاً أن نتساءل إذا كانت نفسانيتنا لا تعكس حقاً هذه الوحدة الصادرة في البنية الكونية.

خاتمــة

أردت من هذه الدراسة طرح سؤال بسيط. ترى، إلى أي حد تعد معارفنا العلمية الحديثة بعيدة عن هذا الإطار العرفاني؟ وبشكل آخر، هل يمكننا في بحثنا التجريبي اليوم التخلي عن بحثنا العتيق عن نماذج وجودنا البدئية؟ إن علومنا الحديثة تقول عكس ذلك. ويكفي أن نتأمل قليلاً في مواضيع بحثنا لندرك أننا نبحث عن نموذج أولي للكون، وللمادة، وللقوى.. وأننا في سعينا إلى ذلك لا نكتشف النموذج الأولي، بل العلاقات بين النماذج. وكلما غصنا أكثر في بحثنا، تكشفت لنا صيرورة تراتبية للكون تغيب في لا نهايتي الكبير والصغير..

إننا نقف دائماً عند هذه العتبة، حيث تحملنا معرفتنا إلى تخوم عرفاننا المتجدد. وسيكون لنا أن نعاين عبر أدوار تطورنا القادمة مزيداً من التفتح على نماذج أكثر بدئية في أعماقنا.

❖ ❖ ❖

الــرازي
أعظم أطباء الإنسانية

محمد أحمد سوسو(*)

(كان الطب معدومًا فأحياه «جالينوس»
وكان متفرقًا فجمعه الرازي.)

.١.

استفهامات؟!!

إنه لأمر ملفت للنظر.. يدعو إلى الاعتزاز والفخر. عندما نعلم أنه قبل قرابة (٦٠٠ عام) كان لكلية الطب في العاصمة الفرنسية- «باريس» أصغر مكتبة في العالم. إذ إنها لا تحتوي إلا على مؤلف واحد. وهذا المؤلف هو كتاب (الحاوي).

(*) محمد أحمد سوسو: باحث وشاعر سوري، رحل مؤخراً عن عالمنا.

- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

ولعلَّ الأمر المدهش أكثر، أن هذا الأثر العظيم، قد استعاره ملك فرنسا (لويس الحادي عشر) ودفع مبلغ اثني عشر ماركًا من الفضة ومئة (تالرTaler) من الذهب الخالص أجرًا لقاء استعارة الكتاب، وذلك رغبة منه في أن ينسخ له أطباؤه نسخة واحدة منه، يرجعون إليها إذا ما هدد مرض أو داء صحته وصحة عائلته.

واعترافًا بذلك. وما لهذا الكنز الفريد من قيمة ثمينة، فقد أقام الفرنسيون لصاحب «الحاوي» نصبًا تذكاريًا في القاعة الكبيرة في مدرسة الطب لديهم، وعلّقوا صورته وصورة عربي آخر هو الشيخ الرئيس ابن سينا في قاعة كبيرة تقع في شارع «سان جرمان» حتى إذا ما تجمّع فيه الطلاب اليوم، وقعت أبصارهم عليهما، وعادوا بذاكرتهم إلى الوراء، يسترجعون تاريخه.

فمن هو صاحب «الحاوي..؟» ذلك الأثر العلمي الكبير.. إنه (أبو بكر محمد بن زكريا-الملقب بـ«الرازي») نسبة إلى مسقط رأسه، عرف عند الغرب بـ(رازيسRhazes).

-٢-

الجـــذور

وُلِدَ «الرازي»، في مدينة «الري» بـ فارس، جنوبي شرقي مدينة طهران اليوم- حوالي (٨٥٠م)- «وقد اختلفت المراجع حول تاريخ ميلاده ووفاته»- لكن من المؤكد، أن ميلاده كان في أواسط القرن التاسع الميلادي. وفي مقاطعة «الري» الجبلية، كان يعيش قوم أشداء طوال القامة، شعرهم أشقر، يتمتعون بذكاء وحنكة. سماهم العرب بـ(الثعالب الحمراء).

كان «الرازي» أحد هؤلاء. طويل القامة، أشقر الشعر. تلقّى علومه الأولى في «الري» وأمضى أكثر أيام شبابه فيها. في بداية عمره، تعلّق بالعلوم الطبيعية والعقلية، وانشغل بالأدب، برع بالموسيقا وحظي بشهرة محليّة كمغن «وعازف على آلة العود». كان صديقًا حميمًا لأمير «خراسان» (المنصور بن إسحق)، وهناك رواية متواترة بين مؤرخي العلوم- تفيد بأن الرازي كان في بداية حياته يتعامل بـ (الصرافة).

صدفة دخل إلى مدينة «الري»، طبيب مشهور من أهل خراسان، هو (أبو الحسن علي بن ربن)، وهذا الطبيب هو من تلامذة «حنين بن اسحق». فأخذ عنه الرازي، وتمت الاستفادة من علمه. كان عمر الرازي آنذاك قد تجاوز الثلاثين بقليل فدرس الفباء الهندي، واليوناني، والعربي. وبدأ يمارس الطب، وبرع فيه بشكل مميّز، حتى أصبح رئيسًا لمارستان الري.

لم يقتنع بما وصل إليه من علم وحكمة. فعزم على تغيير حياته جذريًا. فما كان منه



إلا أن أدار ظهره لمدينته الأم، وانطلق ساعيًا وراء تحقيق طموحاته.. إلى أين؟ وبالطبع كانت وجهته قبلة رجال العلم والأدب في ذلك الزمن الغابر، مدينة السلام.. «بغداد» عاصمة الدنيا وكعبة كل ذي طموح وكل ذي قلب كبير، يبغي الرفعة والسمو.

-٣-

في عاصمة العلم والأدب

عاش الرازي في بغداد، متابعًا مهنته التي أحب، إلى أن أراد الخليفة «المقتدر» بناء المستشفى العضدي.. أو بالأحرى إعادة بنائه من جديد -فطلب انتقاء مئة طبيب كلجنة للمستشفى. وكان الرازي منهم، بعدها طُلب اختيار خمسين طبيبًا من المئة. فكان الرازي أيضًا منهم. ثم اختير عشرة من أبرع الأطباء، وكان الرازي منهم، ومن ثم تقرّر اختيار أبرع ثلاثة أطباء من العشرة أطباء. وكان الرازي من الثلاثة. ثم مُيّز فيما بينهم، فكان الرازي أفضلهم. فجعله الخليفة (ساعور البيمارستان)، أي رئيس أطباء المستشفى العضدي في بغداد.

تنفّس الرازي الصعداء، حيث تفتّحت أمامه أبواب قصور الخليفة، ليعلم فيها كطبيب خاص. ونتيجة إخلاصه لعمله؛ وبراعته المذهلة في ممارسة الطب، وخلال وقت قصير. ذاعت شهرته في طول البلاد

وعرضها، وطَبّقتْ شهرته الآفاق. الأمر الذي استقطب من خلاله طلاب العلم منْ كل الأصقاع، ورغبة منهم في تلقي المعرفة وتعلم فنون المعالجة والكشف.. والمعاينة الطبيّة على يدي الطبيب الرازي، الذي أصبح حديث العلماء والعامة.

تحدث «ابن خانكان» عن عمل الرازي في المستشفى حيث قال: (إمام وقته في الطب، وكان المريض يُعرض أولاً على عدد من زملائه، وتلامذته أو يُعرض على طبيب «الخفر»، أي «المناوب»، فإذا رأى فيه ما غَمُض، عرضه على مساعدي الرازي. وإذا التبس عليهم الأمر، عُرض على الرازي).

وهكذا أصبح الرازي حجة في علم الطب. وأية حجة؟. ومرجعًا أخيرًا لكل الحالات المستعصية، وحكيمًا لا يعرف الخطأ. يسعى وراءه الجميع، ولعلَّ في القصة التالية التي تناقلها الناس بعد أكثر من مئتي سنة على رحيله، تؤكد ذلك.

(يروى أن صبيًا يافعًا قد أتاه يومًا من بغداد، يشكو من اضطراب كبير، وخوف عظيم، حالته الصحية التي ساءت خلال رحلة قام بها، حيث انتهى به الأمر إلى بصق الدم. وتردّي صحته بشكل عام.

استقبله الرازي بهدوئه المعهود. عاينه بدقّة،وتأنٍ، لكنه لم يعثر بالنتيجة على سبب ذلك، حيث لم يكن هناك أي التهاب رئوي أو أي التهاب آخر. فكّر الرازي بصمت وروية، بعدها طلب من الفتى المريض. أن يصبر ويتريث قليلاً، ليتمكن من إعادة دراسة الحالة من جديد.وهنا تعالى صراخ المريض واحتجاجه. فقد انهمرت دموعه وأجهش في البكاء قائلاً بألم: «إذا كان أمهر أطباء العالم قد عجز عن معرفة مرضي.. فسلام عليّ، وأن بوسع الناحبات أن يولولن من ورائي عاجلاً».

لم يكترث الرازي بالأمر، لأنه كان يبحث في ثنايا عقله عن حلٍّ لمريضه. سأله بجديّة:

– أي ماء شربت خلال رحلتك؟

أجاب الفتى بعفوية وصدق:

– لقد شربت من مياه الآبار والمستنقعات كثيراً.

بثقة بالنفس قال الرازي:

– لا شك أنك ابتلعت علقه دموية أيها الفتى، وهي بدورها تشبثت في أمعائك، فارجعْ إليّ غداً حتى أُجري لك العلاج الخاص، لكنني أتمنى عليك أن تصدر أمرًا لخدمك أن ينفذوا تعليماتي.»

في اليوم التالي، قَدمّ الفتى بكمية كبيرة من نبات الطحلب –«شيبة العجوز» وأشار الرازي على مريضه أن يأكلها وأمعاءه خاوية. وبالفعل تمَّ التنفيذ كما يريد إلى درجة ضاق ذَرْعُ الفتى، حيث شعر أن تلك الدودة أصبحت في حلقه. فدعاه الطبيب

إلى الإقياء، فخرجت من الأمعاء علقة دموية مفزعة.

سُرّ الفتى كثيرًا، وانطلق يذيع في الآفاق معجزة (أمير الأطباء وأبقراط العرب.)

-٤-

الكيمياء والصيدلة أيضًا..

وبالإضافة إلى عمل الرازي في مجال الطب. فقد عمل في الكيمياء أيضًا. واشتهر في البحث وراء المعرفة، فكان مولعًا بالتجارب والبحث وراء أسرار الطبيعة. فألّف كتابه المعروف (سرّ الأسرار) الذي كان له بالغ الأثر، ليس فقط في تقدّم علم الكيمياء، بل في ظهور علم العقاقير الكيميائية أيضًا. وقد عرف الرازي عند مؤرخي العلوم أنه من كبار علماء الإسلام، ليس فقط في الطب والكيمياء ولكن في الصيدلة والفلسفة والرياضيات. والجدير بالذكر، أن علم الصيدلة في زمانه كان جزءًا لا يتجزأ من علم الطب. ولكن عالم الإسلام الرازي، كان يهتم بعلم الصيدلة كثيرًا لعلمه الغزير بالكيمياء والطب. حيث كان يستخدم الكيمياء في وصفاته الطبية. وكان قبل إعطاء الدواء للمريض يجريه على الحيوانات أولاً، وخصوصًا على القردة التي كان يحتفظ بها في بيته. إضافة لذلك فقد استحضر زيت (الزاج) أو (الزاج الأخضر) «حامض الكبريتيك». وهو أول من استخلص الكحول بتقطير مواد نشوية وسكرية مخمّرة، وقد قسمّ المواد إلى أربعة أقسام -معدنية (غير عضوية)- ثم -نباتية- و-حيوانية «عضوية»- و-مشتقّة «مركبة».

برع في الطبيعيات، وكان له ميزان يقيس فيه الوزن النوعي للمواد، كما أنه كشف الكثير من الزئبق وأخطاره وخواصه، وزئبق الكلورين. كما وينسب إليه اختراع (الفتيلة) في الجراحة.

عمل الرازي في آخر حياته على الدعوة المستمرة والمقنعة لأطباء عصره، بأن علم الصيدلة هو العلم الوحيد الذي سيكون المشترك بين الطب والكيمياء.

يقول جورج سارتون -في كتابه (المدخل إلى تاريخ العلوم)- أن الرازي طبيب عبقري بالإضافة إلى تفوقه في علم الكيمياء. وهذا يظهر من إنتاجه العلمي في هذين الميدانين. ويعتبر الرازي من أوائل الأطباء الذين استخدموا معلوماتهم الكيميائية في الطب، وهو بدون أدنى شك، أعظم طبيب أنجبته الحضارة الإسلامية.

أما (ل.أ. سيديو) في كتابه (تاريخ العرب العام) يقول:

لقد أدخل الرازي إلى الصيدلة استعمال «المليّنات» وتطبيق المركبات

الكيماوية على الطب. والرازي، هو مخترع الفتائل. فكان يكثر من استعمالها. وكان يُعنى بالتشريح، فكان أوّل من ميّز العصب الحنجري من الأصل الذي هو مضاعف في الجهة اليمنى. كان يفضّل الدروس السريرية عن غيرها، لذا كان يمارسها مع طلابه، لأنه يرى أن هذه هي الطريقة السليمة، التي بها يمكن للطالب فهم النظريات الطبية على الطبيعة. كما أن الدروس السريرية تعطي فرصة للمريض، أن يرى طبيبه وهو على الفراش، ولكي يتسنّى للطبيب أن يظهر للمريض عطفه عليه ومواساته.

سامي حداد في كتابه (مآثر العرب في العلوم الطبية) يقول: (كان الرازي ذكيًا فَطِنًا، رؤوفًا بالمرضى، مجتهد في علاجهم وبرئهم بكل وجه يقدر عليه، مواظبًا للنظر في غوامض الطب والكشف عن حقائقها وأسرارها.)

أما «بنجمن لي جوردن» -يقول في كتابه (الطب في القرون الوسطى وعصر النهضة الأوروبية):

إن معالجة الرازي لعلم الطب في مؤلفاته، لهي معالجة موسوعية، لكنه لم يهمل الجانب التطبيقي. فقد عُرف بمقدرته الفائقة في تشخيص المرض، ومعرفة المواد الطبية الصالحة للعلاج. كان الرازي مرجعًا يعتمد عليه أطباء عصره في علاجه لبعض الأمراض المستعصية. والجدير بالذكر هنا أن الرازي كان من أطباء الإسلام المعجبين بنظريات (جالينوس)، وتطبيقات (أبقراط) الطبيّة. حتى إنه عُرف بين علماء الغرب باسم (جالينوس العرب).

-٥-

الإبداع الإنساني

لقد كانت نظريات الطب متفرقة في مكتبات العالم، فجمعها الرازي ورتبها وعلّق عليها، حتى صارت في متناول أطباء عصره.

يقول «أحمد شوكت الشطي» في كتابه -(تاريخ الطب وآدابه وأعلامه):

(كان الطب متفرقًا فجمعه الرازي. وكان ينصح طلابه قائلاً: على الطبيب أن يطمح في شفاء مريضه أكثر من رغبته في نيل أجوره، وعليه أن يفضّل معالجة الفقراء على معالجة الأغنياء ويجب أن يكون دقيقًا في تعليماته، جادًا في نفع السواد الأعظم من الناس).

أجل لقد كان نبراسًا للتواضع والمحبة والكرم. وعقلاً متقدًا في اكتساب العلوم فقد امتاز بمعارف طبية شاملة لم يعرفها أحد قط منذ أيام (جالينوس)، وكان في سعي دائم وراء المعرفة. باحثًا عنها في بطون الكتب، وعلى أسرّة المرضى وفي التجارب الكيميائية، قاطعًا الآفاق من

أجلها، موثقًا عرى المعرفة بينه وبين علماء عصره.

كان يزرع في نفوس تلامذته الفضيلة وحسن الخُلق، مؤكدًا لهم قدسية مهنة الطبيب، محاربًا قولاً وفعلاً كل أنواع الشعوذة في أي مكان، وفي أية صورة ظهرت.

إضافة لكل ما تقدم، فقد اشتغل الرازي في الفلسفة لكنه لم يشتهر بها، وقد حاول التوفيق في (الإلهيات)، بين آراء فيثاغورث، وأفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين. وبين آراء الدهرية والبراهماتية والبوذية. إلاّ أنه لم يستطع على معارضيه. لقد كان طبيبًا أكثر منه فيلسوفًا عكس (ابن سينا) الذي كان فيلسوفًا أكثر منه طبيبًا.

عكف الرازي على التأليف مدة طويلة، فصنّف أكثر من مئتين وعشرين مؤلفًا، منها الكتاب والرسالة، والمقالة. وقدم للإنسانية هذه النفائس، مفتديًا بها بصره الذي فقد في آخر أيامه.

يروي لنا الرازي قصة طريفة عن سبب تأليفه كتابه (برء الساعة) فيقول:

(كنت عند الوزير أبي القاسم بن عبد الله. فجرى بحضرته ذكر شيء عن الطب وهناك جماعة ممن يدعيه. فتكلّم كل واحد منهم بمقدار ما بلغه في ذلك علمه، حتى قال بعضهم»إن العلل من مواد تكون قد اجتمعت على مرّ الأيام والشهور، وما يكون هذا سبيل كونه لا يكاد أن يبرأ في ساعة، بل يكون في مثل ذلك من الأيام والشهور، حتى يتم برء العليل). فسمع كلامه جماعة ممن حضر من المتطببين، كل ذلك يريدون به الذهاب والمجيء إلى العليل وأخذ الشيء منه، فعرّفت الوزير أن من العلل ما تجتمع في أيام، وتبرأ في ساعة، فتعجبوا من ذلك. فسألني الوزير أن أؤلف له كتابًا، يشمل على جميع العلل التي تُبرأ في ساعة، فبادرت إلى منزلي وعملت هذا الكتاب، واجتهدت فيه، وسميته «برء الساعة»).

فبهذه المصنفات، طوّر ميادين كثيرة. كالطب، والكيمياء، والرياضيات، والمنطق، والفلك، وغيرها. حيث مُيّز بذلك عن جميع معاصريه.

-٦-

الحسد القاتل

استُوزِرَ الرازي عدة مرات في بغداد، إلا أن حسّاده ومبغضيه، لفقوا له الإشاعات والتهم. فأُبعد من بغداد، إلى مسقط رأسه «الري»، والفقر ينهش في لحمه نهشًا، وهو الكريم الذي ضحى بأمواله، وبجهده في سبيل الآخرين، وعرف قبل موته المصير الذي يعيشه في هذا العالم الشرير كل كريم أصيل. إذ ضاقت نفوس زملائه به وبشهرته الواسعة وكرمه الأصيل، وغلت غيرتهم في

قلوبهم من تفوقه عليهم. ولم يصعب عليهم افتراء التهم السياسية، خاصة وأن الرازي كان رجلاً ليس ككل الرجال، رجلاً حرًا في تفكيره، وحرًا في قلبه وتصرّفاته. فلفّقوا التهم حتى أبعده الخليفة. وحُرم من كل المناصب التي كان يشغلها بكفاءة نادرة.

لم يبق أمامه إلاّ شقيقته خديجة، حيث أخذته إلى بيتها، وقد طفر الدمع من عينيها. أجل.. إلى هذه الدرجة من الفقر والعوز، وصل العظيم الرازي الذي طبق مجده الآفاق.

يا لسخرية القدر! ويا لظلمه!.. إن الرجل الذي أحيا نور الأمل في قلوب الكثيرين، قد فقد نور عينيه جزاء أوقعه عليه حاكم خراسان (المنصور بن اسحق)، لرفضه تعليمه نتيجة استخراج الذهب.

وكان يومٌ أسودًا في حياة الرازي -إذ جاءه طبيب آخر، ليجري له عملية في عينيه إنقاذًا لبصره، وقبل أن يشرع الطبيب في إجراء العملية، سأله الرازي عن عدد طبقات أنسجة العين، فاضطرب وصمت. عندئذ قال الرازي بألم وأسف: (إن من يجهل جواب هذا السؤال عليه أن لا يمسك بأية آلة يعبث بها في عينيّ).

وبالرغم من الإلحاح ومحاولات الإقناع بنجاح إمكانية الشفاء بواسطة العملية، ظل على موقفه، رافضًا لها، مرددًا: (لقد شاهدت الكثير من هذا العالم وقد شبعت!..)

الرحيل المفجع.. والإرث الخالد..

توفي الرازي وهو في هذه الحالة المؤسفة.. البائسة. وذلك في عام (٩٣٢م)، مخلفًا وراءه ثروة إنسانية هائلة، عدّدها (ابن النديم) «الوراق»، في فهرسه المشهور بـ(١١٣ مؤلفًا). وذكر ابن أبي أصيبعة منها (٢٣٢) مؤلفًا. إلاّ أن معظم كتبه بحكم المفقودة.

الدكتور المؤرخ سهيل زكار في كتابه (مائة الأوائل). وزّعها على الشكل التالي: (٥٦ كتابًا في الطب) و(٢٣ كتابًا في العلوم الطبيعية)، و(٨ كتب في المنطق)، و(١٠ كتب في الرياضيات) و(١٧ كتابًا في الفلسفة)، و(٦ كتب في علم ما وراء الطبيعة)، و(١٣ كتابًا في الكيمياء)، و(١٠ كتب في مواضيع مختلفة).

ولعلّ أهم كتبه هو (الحاوي في علم التداوي)، الذي تركه بعد وفاته. وهو عبارة عن مجموعة قصاصات غير مرتبة، رُكنت في صندوق مهمل، وظلّ هذا الصندوق من الورق مغلقًا في بيت شقيقته (خديجة)، سنوات طوال، حتى جاء (ابن العميد)، وزير السلطان إلى (الري)، حيث البيت الذي توفي فيه الرازي فاشتراه من خديجة شقيقة الرازي، ودفع لها مبلغًا كبيرًا من المال حتى حصل عليه. ومن ثم جمع أطباء

المدينة وتلامذة الرازي. وطلب منهم أن يضعوا من هذه الوريقات المتراكمة، المفيدة كتابًا صالحًا للتدريس، وللقراءة. وخرج إلى النور كتاب ضخم دعوه (الحاوي) عُرف في أوروبا تحت اسم (Continens).

يقع هذا المؤلف في ثلاثين جزءًا، بل قلْ موسوعة في علم الطب، جَمَعتْ كل المعارف التي توصّل إليها العقل البشري، منذ أيام أبقراط حتى أيامهم. فبأي علم عظيم، وعبقريةفذّة، تمتع ذلك الطبيب الرائع؟.. لقد قرأ كل ما وصلت إليه يداه من كتب الطب الإغريقية، والهندية، والفارسية، والعربية. ونقل منها فقرات بكاملها، وزاد عليها الكثير، شارحًا وجهات نظره في كل منها، مستعينًا بتجاربه الخاصة في تفصيلها وتفصيل غيرها، هادفًا إلى وضع كتاب على أساس هذه النظريات وهذه التجارب، يكلّل به مجد حياته، لكن موته حال دون تحقيق أمنيته.

لم يتمكن تلامذته من تصنيف الكتاب تصنيفًا محكمًا منطقيًا، كما صنّف هو أعماله السابقة، بل جمعوه حسب اجتهادهم. فكان كتابًا كبيرًا، عرفته «أوروبا» واشتُهر به. وهو من أهم كتب الرازي وأكثرها أهمية. لأن فيه، ظهرت عبقريته ومقدرته في ابتكار التشخيص والمعالجة. وجاء جمع هذا الكتاب بعد موت الرازي بـ(٥٠-٦٠ سنة). ويعتبر (الحاوي) أضخم دوائر المعارف في الطب والجراحة وسائر العلوم الطبية. ويفوق (قانون ابن سينا) في حجمه. نشر في اللاتينية عام (١٤٨٦م). وكان أول الكتب في كلية الطب في باريس قبل (٦٠٠) عام، وبقي يدرّس في أوروبا قرابة أربعة قرون، ويقع في ثلاثين مجلدًا، قُسّم إلى اثني عشر قسمًا هي: علاج المرضى- الأمراض- حفظ الصحة- الرقبة والجبر- الجراحات- الأدوية -الأغذية- الأدوية المركبة- صناعة الطب- الصيدلة- الأبدان- التشريح ومقاطع الأعضاء.

وقد تُرجم (الحاوي)، واعتمدت عليه الجامعات الأوروبية. وظلت تعتبره مرجعها الأول في الطب، حتى منتصف القرن السابع عشر الميلادي.

ويلي كتابه (الحاوي) في الأهمية، كتابه (المنصوري في التشريح)، وهو في عشرين مجلداً، وسمي بالمنصوري، لأن الرازي قد صنفه لأبي منصور الذي يعود بنسبه إلى أحد الملوك السامانية، الذين كانوا سلاطين ما وراء النهر وخراسان. وكانوا أحسن الملوك سيرة. يتحدث الكتاب عن شكل الأعضاء وخلقها، وقوى الأغذية والأدوية، وحفظ الصحة، وصنعة السموم. وقد تُرجم أيضًا هذا الكتاب إلى اللاتينية، واستعانت به الجامعات الأوروبية في دراستها للطب.

كذلك تأتي رسالته عن (الجدري والحصبة)، التي تُرجمت إلى أكثر اللغات الحية. وطبعت في أوروبا أربعين مرّة ما

بين عـــامـي (١٤٩٨-١٨٦٦/م)، ونـالـت مخطوطاته شهرة واسعة، وهي تتحدث عن أوجاع المفاصل والحصى المترسبة-وأوجاع الكلى، وأمـراض الأطفـال، واللقـوة والتحسس الربيعي، وفي علل المفاصل، والنقرس، وعرق النسا، وفي أمراض العين، والكبد، وفي الفالج وسواه.

تُرجمت أكثر كتبه إلى اللاتينية، والفرنسية، والإنكليزية، و الألمانية، واليونانية، وسواها. وتفخر باقتنائها مكتبات الجامعات الأوروبية والأمريكية ودور البلديات بها. بل ما تزال جامعة (برنستون) الأمريكية، تحتفظ حتى الآن بكتبه ومآثره في قاعة من أفخم قاعاتها، أطلقت عليها اسمه -اعترافًا بفضل الطبيب العربي عليها وعلى علم الطب في العالم كله. كما أنشأت بقربها دارًا لتدريس العلوم العربية، ونُقلتْ آثارها المخطوطة إلى الإنكليزية.

لقد خلّد التاريخ ذكرى الرازي الذي قدم للبشرية خدمات لا تعدّ ولا تحصى. فأُطلِقَ اسمه على الكثير من المستشفيات والمراكز العلمية في العالم. ولعلّه بذلك يرتقي إلى أعظم أطباء الإنسانية.

المراجع

١- مائة الأوائل -د. سهيل زكار- المحامي أحمد غسان سبانو نشر وتوزيع: عبد الهادي حرصوني -ط١- ١٩٨٠م- سورية- دمشق.

٢- إسهام علماء العرب والمسلمين في الصيدلة -د.علي عبد الله الدفاع- مؤسسة الرسالة- الطبعة الثانية- ١٩٨٧م بيروت- لبنان.

٣- شمس العرب تسطع على الغرب (أثر الحضارة العربية في أوروبا) -المستشرقة الألمانية- زيغريد هونكة- ترجمة- فاروق بيضون -كمال دسوقي- مراجعة وحواشي: مارون عيسى الخوري -منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت لبنان -الطبعة الثامنة- ١٩٨٦/م.

٤- الموسوعة العربية الميسرة: دار نهضة لبنان للطبع والنشر -بيروت- لبنان ١٩٨٧م - المجلد الأول.

٥- قصة الحضارة -ول ديورانت- الجزء الثاني من المجلد الرابع (عصر الإيمان) - ترجمة محمد بدران- الإدارة الثقافية- جامعة الدول العربية.

❖ ❖ ❖

١٢٤

القيم الجمالية في آراء الجاحظ البلاغية
(البيان والتبيين) أنموذجاً

عصام شرتح(*)

ضرب المثل بأدب الجاحظ وبيانه وسعة عباراته حتى كان يقال من دليل إعجاز القرآن إيمان الجاحظ به. ومن المفيد لطلاب البلاغة وعلم الجمال أن يمعنوا النظر بكلام الجاحظ ليتبيّنوا بأنفسهم طريقته، ويتعرّفوا ميزانه الدقيق في فقه اللغة من حيث النظر في مواقع الألفاظ، وأين استعملتها العرب، وتحري الألفاظ البعيدة عن طرفي الغرابة والابتذال واجتناب كل صيغة تُخرج الذهن عن أصل المعنى وتُشوّش عليه.

(*) عصام شرتح: باحث سوري.
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

والجاحظ من جهابذة البلاغة وأساطين البيان، وكتابه «البيان والتبيين» خير دليل على ذلك، وهذا ما أكّده أبو هلال العسكري بقوله: ... **كتاب البيان والتبيين للجاحظ هو - لَعَمْري - كثير الفوائد، جمّ المنافع، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة، وما حَوَاه من أسماء الخطباء والبلغاء، وما نبه عليه من مقاديرهم في البلاغة والخطابة وغير ذلك من فنونه المختارة، ونعوته المستحسنة. إلاّ أنّ الإبانة عن حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه، ومنتشرة في أثنائه، فهي ضالّة بين الأمثلة، لا توجد إلاّ بالتأمّل الطويل، والتصفّح الكثير**[1].

كما ترك هذا الكتاب أثراً واضحاً على جهابذة علماء البلاغة والبيان، فها هو ابن رشيق القيرواني في كتابه «العمدة» يتحدّث عن أهميّة الكتاب وفضله، قائلاً: «**لقد استفرغ أبو عثمان الجاحظ - وهو علاّمة وقته - الجهد، وصنع كتاباً لا يُبْلَغ جودة وفضلاً ثمّ ما ادّعى إحاطته بهذا الفن، لكثرته وأنّ كلام الناس لا يحيط به إلاّ الله عزّ وجلّ**»[2].

أولاً - أقسام كتاب «البيان والتبيين»:

تشيع في هذا الكتاب، كما في سائر كتب الجاحظ فوضى في التأليف، لا نستطيع معها حصر موضوعاته في أقسام متسلسلة، فنكتفي بإيراد خلاصة ما في أبواب الكتاب من موضوعات. فالجاحظ يمزج في كتابه علوم البلاغة بالأدب والتاريخ.

أمّا ما يرجع إلى البلاغة فكلام على ماهية البلاغة، وعلى نعمة الفصاحة، ثمّ على عيوب اللّسان والعيّ، كاللحن واللكنة، والفأفأة والتمتمة، والتشديق والتقعير، والتعقيب. ويُلحق بالبلاغة أيضاً الكلام على الخطابة وعيوب الخطيب من نحنحة وسعلة، والأسنان وعلاقتها بالخطابة. ويُلحق كذلك بالبلاغة ما يرجع إلى موسيقى الكلام من حروف وألفاظ متنافرة، ومن سجع وما إلى ذلك.

أمّا ما يرجع إلى الأدب فيورد فيه الكثير من كلام العرب في العهد الراشدي والأموي والعهد العباسي من شذرات مأثورة منتقاة ومن خطب بليغة.

أما ما يرجع إلى التاريخ، ففيه الكثير من أخبار الخطباء والعلماء والأمراء والكهّان والنسّاك وغيرهم.

ثانياً - أهمية الكتاب:

- إنّ لفظة البيان التي اختارها الجاحظ عنواناً لكتابه تعني التعبير الواضح البليغ في حدّ ذاته، وهي مرادفة من هذه الوجهة للفظة «التبيين» التي تعني الشيء نفسه بالنسبة للشخص المتكلّم[3].

وكتابه «البيان والتبيين» موسوعة كبرى، تناول فيه الجاحظ أكثر فنون الأدب وأركانها، وأشار إلى ما جَمُلَ منها وما قَبُح. بأسلوبه المعروف الذي يغلب فيه الاستطراد والانتقال من موضوع إلى موضوع، كما يغلب عليه حشد كثير من نصوص الأدب وفنون الكلام من الرسائل والخطب والأشعار والأخبار»[٤]..



ويُعْتَبَر كتاب: «البيان والتبيين» موسوعة في الأدب وفنونه وأعلامه: بكلّ ما تحويه هذه الكلمة من دلالات، وأمَّا المنهج العلمي الذي يحرص على حصر الموضوع، وتنظيم البحث، وتقسيمه، واستيفاء الكلام في أجزائه جزءًا جزءًا، فقد بَعُد عنه الجاحظ في هذا الكتاب، وتلك سمة الجاحظ في أكثر تآليفه، ذلك بأنَّه رجل واسع المعرفة، ضليع في الثقافة، عظيم الخبرة، رحب العقل والتفكير، ومن هنا «تزاحمت عليه الأفكار، وتسابقت إلى قلمه فَحَشَد كلّ ما استطاع أن يُسَجِّل ممّا جالَ بفكره في كتابه، وكان هذا هو السرّ الذي من ورائه فَقَدَ الكتابُ التنظيم العلميّ حتى ليصعب الاهتداء في جنبات مؤلَّفاته إلى الفكرة والرأي لمن يبحث عن الفكرة والرأي»[٥].

ونلاحظ أنَّ للكتاب قيمتين الأولى تاريخية والثانية أدبيّة:

- القيمة التاريخيّة:

تظهر في هذا الكتاب نزعة الجاحظ

العربيَّة، فهو يردّ على الشعوبيّة، ويُكْثِر من إيراد ما للعرب من مظاهر البلاغة، فهو في موقف معاكس لزعماء الثورة التجديديَّة؛ وهو مع ذلك يضيف في كتابه إلى الثقافة العربيّة الواسعة عناصر مختلفة ممّا تُقدِّمه الثقافات الأخرى اليونانيّة والفارسيَّة والهنديّة وغيرها، حتى ليمكننا القول: إنَّ كتابه مزيجٌ من ثقافات مختلفة تغلب عليه الثقافات العربيَّة؛ فهو يعرض أدب العرب والفرس، وحكم الهنود، ونصائح اليهودية والمسيحيّة؛ وهو يتكلّم على مذهب التناسخ، وينقل أقوالاً لداوود والمسيح، ويذكر عادة الرهبان في اتخاذ العكازة والعصا، كما يذكر أنَّ للهنود كُتبًا في الحكمَ والأسرار، وإنَّ لليونان منطقًا يُعرَف به الخطأ من الصواب إلى غير ذلك من المعلومات الواسعة.

- القيمة الأدبيَّة:

جمع الجاحظ في هذا الكتاب طريقتين الأولى طريقة عبد الحميد الكاتب القائمة على الإطناب والازدواج والثانية طريقة سهل بن هارون، القائمة على التحليل والتعليل والجدل والحوار. ولم يكتف الجاحظ بالجمع بين الطريقتين فقط بل زاد على الطريقة الأولى حسن التقسيم وجمال الإيقاع والتقصي وكثرة الاستطراد... وزاد على الثانية جانب الفكاهة الساخرة وتوليد المعاني حتى كان في إيقاعه أوقع.

وفي ازدواجه أمتع. وفي تحليله أدق وأبرع.. كما كان لبقًا في حواره، قويّ النّد في جداله، مريرًا في تهكمه، يسيل رقّة في طرائفه ونوادره.. وبكل هذا طُبِعَت هذه الطريقة التي عرف بها الجاحظ وذاعت وشاعت على غيرها من الطرائق. ومن هنا يعد الجاحظ رائد مدرسة «التحليل والتفريع والاستقصاء» وهذا ما أكده الباحث محمد نبيه حجاب في قوله: «لقد حملت مدرسة الجاحظ القائمة على التحليل والتفريع والاستقصاء لواء البيان عبر القرون، منذ أواخر القرن الهجري الثاني.. ولم تستطع المدارس التالية - بتياراتها الجديدة - أن تطغى عليها أو تطوي صفحتها، بل كانت تسايرها زمنًا، وتكاد تغمرها، ثم تنحسر عنها.. حتى في عصرنا الحاضر - الذي ملَّ السجع وألحان البديع، وساد في الأسلوب المرسل - لم تتوقف لها موجة، ولم ينقطع لها تيّار، تلمحها في التوازن والازدواج عند الرافعي والزيَّات. والترديد والتكرار عند طه حسين، والتحليل والتعليل، والسخرية والتهكم عند الشيخ عبد العزيز البشري... وغيرهم»[٦].

كما ذكر ابن خلدون أهميّة هذا الكتاب حين قال: «**سَمِعْنَا من شيوخنا في مجالس التعليم أنّ أصول فنّ الأدب وأركانه أربعة دواوين، وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرِّد وكتاب البيان**

والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي، وما سوى هذه الأربعة فتبعٌ لها وفروع عنها»[٧].

أمّا العبارة – في هذا الكتاب – فكانت متينة السبك، جزلة الألفاظ، محكمة الربط، وثيقة الحلقات، وربّما كان من العسير – في بعض عبارات الجاحظ – أن تنزع لفظًا من موضعه، أو تستبدل به غيره من ذوي قرابته، أو تقدّمه على ما أخّره؛ لأنّه كان يرى لكل معنىً لفظًا خاصًّا به لا ثاني له، ولا مناص منه لمن طلب البلاغة.. لقد أفصح عن ذلك بقوله:

«واللفظُ مَتَى شاكَلَ – أبقاكَ الله – مَعْنَاه، وأعْرَب عن فحواهُ، وكان لتلك **الحالُ** وفقًا ولذلك **القَدْرُ** لفقًا، وخرج عن سماجة الاستكراه، وسَلِمَ من فساد التكليف. كان ميّمًا بحسن الموقع وبانتفاع المستمع.. ولا تزال القلوب به مَعْمورة، والصدور به مأهولة.

ومتى كان اللفظ أيضًا كريمًا في نفسه، مُتخيَّرًا في جنسه، وكان سليمًا من الفضول بريئًا من التعقيد، حُبِّب إلى النفوس، واتّصل بالأذهان، والتحمَ بالعقول، وهَشَّت إليه الأسماع، وارتاحت إليه القلوب، وخفّ على ألسن الرُّواة، وشاع في الآفاق ذِكْره، وعَظُمَ في الناس خَطَرُه»[٨].

ويبدو أنّه كان يرى البلاغة في حسن الألفاظ، ومن ثمّ كان يدعو إلى الدقّة في اختيارها والتروّي في انتقائها، ويُذكّرنا بموعظة أحد الأدباء: «**إنّ المعنى إذا اكْتَسَى لَفْظًا حَسَنًا، وأعارَهُ البليغ مَخْرَجًا سَهْلًا؛ ومَنَحَهُ المتكلّم ولاً متَعَشّقًا، صار في قلبك أحْلَى؛ ولصدرك أمْلأ؛ والمعاني إذا كُسِيَت الألفاظ الكريمة؛ وأُلْبِسَت الأوصاف الرفيعة، تَحوّلت في العيون عن مقادير صورها؛ وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زُيِّنت، وحسب ما زُخْرِفت، فَقَد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في مَعْنَى الجواري**»[٩].

وإذا كان الجاحظ من أئمة المعتزلة الذين تسلّحوا بالفلسفة اليونانية، واصطَنَعُوا أساليبها في الردّ على خصومهم فمن الطبيعي أن يعتمد في أسلوبه على التحليل والتعليل وتوليد المعاني وغير ذلك ممّا يُمَكّنه من المحاورة وقوّة اللدد دفاعًا وهجومًا.

وبهذه الخصائص انفردت مدرسة الجاحظ الأدبيّة، وتميّزت عن سائر الأساليب وإذا كان سهل بن هارون هو واضع حجرها الأساسي فإنّ الجاحظ هو الذي رفع القواعد وأعلى البناء.

ثالثًا - أسلوب الجاحظ وفنيّته

اختلف الباحثون في أسلوب الجاحظ أمعنويٌّ هو أم لفظيٌّ؟ فمن نظر إلى كتبه العلميَّة عَدّه من أنصار «المعنى»، ومن نظر في رسائله الأدبيَّة عدّه من أنصار اللفظ،

والواقع أنَّ الجاحظ - وهو العالم الأديب - كان يصطنع في كتابته الأسلوبَيْن: الأدبيّ والعلميّ، غير أنَّه في كتابته العلميّة كان يَمزج أسلوبه برحيق الأدب؛ ليزيل جفافه، ويُخفِّف من حدَّته»(١٠).

ويُعَدّ الجاحظ من أصحاب الأدب المجرَّد، يريد أن يسمي الأشياء بأسمائها من غير لجوء إلى الكناية والتلميح، فهو يريد الحريّة في الأدب كما أرادها في كل شيء ويريد الحريَّة في اللغة بإثبات كلام الغير على علاَّته كما قيل وكما ورد، وإن وقع فيه لحنٌ وألفاظ غير معربة، وما إلى ذلك. يقول الجاحظ:

متى سمعتَ - حَفِظَكَ اللَّهُ - بنادرة من كلام الأعراب، فإيَّاك وأن تحكيها إلاَّ مع إعرابها، ومخارج ألفاظها، فإنَّكَ إن غيَّرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها كلام المولّدين والبلديّين، خرجتَ من تلك الحكاية، وعليكَ فضل كبير؛ وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من مُلح الحشوة والطَّغام فإيَّاك وأن تستعمل فيها الإعراب، أو أن تتخيَّر لها لفظاً حسناً... فإن ذلك يُفسِد الإمتاع بها، ويُخرِجها من صورتها ومن الذي أريدت له...»(١١).

وإذا كنَّا في معرض الحديث عن القيم الجماليّة لبلاغة الجاحظ لا عن علمه، فلن يعنينا سوى طريقته الأدبيّة، التي تأثَّرت بمدرسة أستاذه عبد الحميد الكاتب، فتقمصت أسلوبه القائم على «الترسل الصناعي»، الذي يجمع بين السجع أو الازدواج والإطناب؛ غير أنَّ الجاحظ - لغزارة علمه، واتصاله الوثيق لفلسفة اليونانيَّة - قد طَوَّر أسلوبها، ونَقَلَهُ من حال إلى حال، وإن ظلَّت جذوره تمتح من مدرسة عبد الحميد الكاتب؛ فإلى أيّ حدّ كان هذا التطوير؟ وما مظاهره؟.

جَمَعَ الجاحظ في أسلوبه - بين ما ورثه عن أسلافه من خصائص كالسجع والازدواج والإطناب، وما بين ما أملت عليه مواهبه من ميله إلى التحليل والتعليل والاستطراد والاستقصاء، والمراوحة بين الجدّ والهزل والواقعيّة الطبيعيَّة التي لا تحفل بلوم اللائمين.

والملاحظ أنَّ الجاحظ في كتابته هذا كان يرد الموضوع إلى مختلف عناصره، ليلمّ به من جميع أطرافه.. فقد أملت عليه الفلسفة اليونانيَّة التي تمرَّس بها أن يُحلِّل ويُعلِّل، ويفترض ويستدلّ فلا تَرَاهُ يُرسل قَوْلاً على عواهنه، ولا يذكر قضيّة من غير دليل وهذا ما تبدَّى لنا - من خلال المفاضلة التي أجراها بين أبي بكرٍ وعلي، إذْ يقول:

«فإن احْتَجَّ مُحْتَجٌّ لعليّ بالمبيت على الفراش، فبين الغار والفراش فرق واضح، لأنَّ الغار وصحبة أبي بكرٍ للنبيّ - ﷺ -

قد نَطَقَ به القرآن الكريم، فصار كالصَّلاة والزكاة وغيرهما كَمًّا نطق به الكتاب، وأمْرُ عليّ ونَوْمُهُ في الفراش، وإن كان ثابتًا صحيحًا إلاّ أنَّه لم يُذكر في القرآن، وإنَّما جاء مجيء، الرّوايات والسِّير، وهذا لا يُوازن هذا ولا يُكامله»[١٢].

هذا ولم يكن الجاحظ يُحَلِّل الموضوع فحسب، بل إنَّه إذا لَزِمَ الأمر يُحَلِّل النفوس أيضًا، ويسبر أغوارها، ليستشف طباعها، فإذا صَوَّر ذلك بقلمه رأيته عالمًا نفسانيًا، في زي أديب مبدع، والأمثلة على ذلك كثيرة، فانظر إليه في تحليل نفس الحاسد وموقفه من المحسود كيف يصوِّره ناقدًا وساخرًا، إذ يقول:

«الحَسَدُ - أبقاكَ الله - يُنْهِك الجسد، ويُفْسِد الأود، علاجُهُ عسيرٌ وصاحبه ضجرٌ... فمنهُ تتولّد العداوة، وهو سببُ كلّ قطيعة، ومنتجُ كلّ وحشة، ومفرِّق كلّ جماعة، وقاطع كلّ رحم بين الأقرباء، ومُحْدِث التفرّق بين القرناء، يكمن في الصدور كالنار في الحجر. فمن شأن الحاسد إن كان المحسود غنيًا، توبيخه على المال، وقوله إنَّه جَمَعَهُ حرامًا ومنعه آثامًا. وألَّب عليه محاويج أقاربه، وتركهم له خصماء وأعوانهم في الباطن، وحمل المحسود على قطيعتهم في الظاهر، وقال له: كفروا معروفك، وأظهروا في الناس ذمَّك، فليس أمثالهم يُوْصَلون، فإنَّهم لا يشكرون، وإن وجد له خصمًا أعانه عليه ظلمًا، فإن كان ممَّن يعاشره غَشَّهُ، أو تَفَضَّل عليه بمعروف كَفَرَه، أو دَعَاهُ إلى نُصْرَة خَذَلَهُ، أو حَضَرَ مدحه ذَمَّه: وإن سُئِلَ عنه هَمَزَهُ، أو كانت عنده شهادة كَتَمَهَا، وإن كانت منه إليه زلَّة عظَّمَهَا»[١٣].

أمَّا الاستطراد الذي درج عليه الجاحظ، وبه تميَّزت طريقته فهو النتيجة الحتميّة لسعة ثقافته، وتنوُّع معارفه... والواقع أنَّ الاستطراد صفة بارزة من صفات الأدباء الذين تغلب عليهم سمة تراكم المعرفة وغزارة العلم؛ إذْ المعاني يدعو بعضها بعضًا، ممّا يُؤدي به إلى الاستطراد وراء الجزئيات والدخول في تفريعات عديدة، مما يلهيه عن موضوعه الأساسي، ومع هذا لم تسلم مدرسة الجاحظ من ألسنة النقّاد باعتبارها تؤدّي إلى تشتت الذهن وإرباك القارئ، كما تدفَعُه إلى السأمة والملل.

وقد كان لفكاهة الجاحظ ودعابته أثر واضح في إثارة القارئ لينأى به عن الضجر والملل وهذا ما أشار إليه المسعودي بقوله: «... وكان إذا تَخَوَّف ملل القارئ وسأمة السامع، خَرَجَ من جدٍّ إلى هزل، ومن حكمة بليغة إلى نادرة ظريفة»[١٤]، وهو بذلك يلتقي مع «برنارد شو» في فلسفته تلك فقد كان يقول: «إذًا لم أضحك لم يَسْتَطع الناس احتمالي».

كما أثر عن الجاحظ كثير من «النوادر» التي وشّح بها كُتُبَه أو التي جَعَلَتْهُ أثيرًا عند الوزراء والخلفاء، حَدَّثَ عن نفسه فقال: «وما أخجلني أحد مثل امرأتين، رأيت إحداهما بالعسكر: وكانت طويلة، وكُنْتُ على الطعام فأردتُ أن أمازحها، فقلتُ انْزلي كُلي مَعَنَا، فَقَالَتْ: اصعد أنت حتَّى تَرَى الدنيا...

وأمَّا الأخرى فإنَّها أَمَّتْنِي وأنا على باب مَنْزلي، فَقَالَتْ: بي إليكَ حَاجَة، وأريد أن تمشي معي، فَمَشَيْتُ مَعَها حَتَّى إِذَا أتت بي إلى صائغ، فَقَالَتْ له: مثل هَذَا، وانصرفت. قال: فسألت الصائغ عن قولها فَقَالَ: أتتني بفصّ وأمرتني أن انقش عليه صورة شيطان، فَقُلْتُ لها: ما رأيتُه فأتت بك»[١٥].

على أنَّ روح الدعابة كانت تَتَجلَّى أكثر وأكثر حينما يَعْمد إلى التهكم والسخرية فلو نَظَرْنَا إليه وهو يُدَاعب غريمه «أحمد ابن عبد الوهاب» في رسالته الهزليّة «التربيع والتدوير» لرأيته مُصَوِّرًا «كاريكاتوريًا» ساخرًا يُجَسِّم المَلامح، ويُشَوِّه الوجوه.

«كانَ أحمد بن عبد الوهاب يُخَاشنه غيرة، ويطاوله حَسَدًا، فأنشأ فيه هذه الرسالة التي مَسَخَتْهُ قَزَمًا، وشوَّهَتْهُ جِسْمًا وعَقْلاً... اخبرنا أنَّ أحمد بن عبد الوهاب كان مفرطَ القصر، ويدَّعي أنّه مُفْرطُ الطول، وكان مُرَبَّعًا، وتحسبه لسعةِ جَفْرَتِهِ، واستفاضة خَاصرَتِهُ مُدَوَّرًا، وكان جَعْد الأطراف قصير الأصابع، وهو في ذلك يدَّعي البساطة والرّشاقة... وكان طويل الظهر، قصير عظم الفخذ، وهو مع قصر عظم ساقه يدَّعي أنّه طويل الباد، رفيع العماد، عالي القامة، رفيع الهامة، قد أُعْطي البسطة في الجسم؛ والسعة في العلم، وكان كبير السنّ، متقادم الميلاد، وهو يدَّعي أنَّه معتدل الشباب، حديث الميلاد. وكان ادعاؤه لأصناف العلم قدر جهله بها، وتكلُّفه الإنابة عنها على قدر غباوته فيها»[١٦].

وكأنَّما يريد الجاحظ بذلك أن يشوِّه جسده، كاشفًا عيوبه الخلقية، وادِّعاءه ما ليس فيه. وهو يعمد في سخريَّته إلى المفارقات والمتناقضات مُستعينًا على ذلك بضروب من الجدل والاحتجاج والحوار، وضروب من السفسطة والمغالطة ومقابلة الحقائق بعضها ببعض. فبواسطة **المفارقات والمتناقضات** استطاع الجاحظ أن يُشَوِّه جسم ابن عبد الوهاب وعقله، ويُصَوِّره لنا تصويرًا «كاريكاتوريًا» مضحكًا، فيقول مثلاً: «من غريب ما أعطيتَ وبديع ما أُتيتَ أنا لم نَرَ مقدودًا واسع الجُفْرَة غيرك، ولا رشيقًا مستفيض الخاصرة سواك! فانتَ المديدُ، وأنتَ البسيطُ، وأنتَ الطويل وأنتَ المتقارب، فيا شعرًا جَمَعَ الأعاريضَ، ويا شَخْصًا جَمَعَ الاستدارة والطول»[١٧].

وعلى هذا النحو يأخذ الجاحظ بالحوار والجدل فيتّسع في فكرة الطول والقصر اتساعًا شديدًا فيقف تارة في جانب القصر فيحتجّ له، ويقف تارة في جانب الاعتدال، وقد يقف في جانب الطول، ويدلي في كل ذلك بالحجج والبراهين كأنّه يناقش مسألة علميّة، و«كأنّي بالجاحظ - على حدّ قول شوقي ضيف - أحال أحمد بن عبد الوهاب إلى مشكلة من مشاكل الاعتزال أوقل إلى مشكلة من مشاكل الفلسفة.. إذْ يتناوله مرّة بالطول ومرّة بالعرض، وهو أثناء تناوله يمدّه تارة، ويُقصّره تاره أخرى، وتارة أخرى يُظهره في مناظر تستخرج منا الضحك على ما يصنع بصاحبه من تشويه»[١٨].

وهو يكثر في كل ذلك من السفسطات، فيأخذ بحجج وأقيسة غير صحيحة، وهو عالم بعدم صحتها، ليبرهن عن فنّ رفيع ومقدرة فلسفيّة عجيبة، وبيان شحذته الثقافة، ولباقة في الحديث نادرة لا تحلو من تكرار واستطراد.

رابعًا - خيال الجاحظ:

ليس الجاحظ رجل الخيال الفسيح الأرجاء، وليس هو رجل العاطفة التي تستبد بجميع كيانه، إنّما هو رجل الاعتزال، أي رجل العقل والجدل، يطلب الحقيقة بكلّ قواه، ويبحث طويلاً في سبيل الحصول عليها، ثمّ يسعى جهده للتعبير عنها تعبيرًا بيّنًا، يُظهر جميعَ دقائقها قريبة إلى الإفهام.

ولأجل ذلك نرى الجاحظ يعدل عن أساليب المجاز ما استطاع؛ وإن عمد إلى شيءٍ من التشبيه والاستعارة فما ذلك للزخرف وتطلّب الصنعة، ولكنّه لوضوح الإبانة بطريقة واقعيّة محسوسة. ومن ثمّ فاستعاراته وتشبيهاته بعيدة كل البعد عن التعقيد والاغراب، قريبة كلّ القرب من الإفهام. مثال ذلك قوله يصف حيَّة الرمال: «... غَمَسَت هذه الحيَّة ذنبها في الرمل، ثمّ انتصبت كأنّها رمحٌ مركوزٌ او عودٌ ثابتٌ، فالتشبيه حسّيّ، سهل المأخذ لا يحتاج إلى تفكير ولا إلى تخيُّل عميق.

أمّا لغة الجاحظ، فهي اللّغة التي يقتضيها العقل ويطلبها الأداء والكشف والحقيقة، فالجاحظ يرمي إلى الإفهام، وإلى استعمال الألفاظ التي تُفصح عن المعاني عن طريق الحقيقة، ومن محاسن كتابته رسالته في «وصف الكتاب» إلى من عاب كتبه خاصةً، وانتقص الكتب بعامّةً... يقول: «...فَعِبْتَ الكتابَ، وهو نعم الذخر والعقدة، ونعم الجليس والعدّة، ونعمَ الأنيس ساعة الوحدة، ونعم المعرفة ببلاء الغربة، ونعم القرين الدخيل، ونعم الوزير والنزيل. والكتاب وعاءٌ مُلِئَ علمًا، وظُرْفٌ حُشِيَ ظُرْفًا، وإناء شُحِنَ مزاحًا وجدًا، إن شئتَ كان أبين من سَحْبَان وائل، وإن شئتَ كان

أعيى من باقل، وإن شئت ضحكت من نوادره، وإن شئت عجبت من غرائب فرائده، وإن شئت ألهتك طرائفه، وإن شئت أشجتك مواعظه، ومن لك بواعظ مُلْهٍ، وبزاجر مُغرٍ، وبناسك فاتك، وبناطق أخرس، وببارد حار. ومن لك بشيء يجمع الأوّل والآخر والناقص والوافر، والخفي والظاهر، والشاهد والغائب، والرفيع والوضيع، والغثّ والثمين، والشكل وخلافه والضدّ وجنسه»[١٩].

كما يبيّن فضائل الكتاب بأسلوب واضح، من حيث اختيار الألفاظ بدقّة متناهية بعيدة عن الخشونة والغرابة، وكأنّها درر يُحسنُ تصيّدها، فيختار اللفظة بجرسها ورنّتها فيميّز الثقيلة والخفيفة، والمأنوسة والوحشيّة التي تؤدي معناه حقّ الأداء «فلا تعصيه كلمة مهما دقّ موضوعه، ولا يطوي لسانه على معنى في قلبه لا يتسنّى له إبرازه بالنطق أو تمثيله باللفظ»[٢٠].

وترى الجاحظ نحّاتًا وبنّاءً في آن واحد، انظر إلى قوله في صحبة الكتاب:

والكتاب هو الجليسُ الذي يطريك، والصديق الذي لا يقليك، والرفيق الذي لا يَمَلُّك، والمستميح الذي لا يُؤذيك، والجارَ الذي لا يَستَبْطئك، والصاحب الذي لا يريد استخراج ما عندك بالملق، ولا يُعاملك بالمكر، ولا يخدعك بالنفاق، والكتاب هو الذي إن نظرتَ فيه أطالَ إمْتاعَك، وشحذ طِباعَك، وبَسَطَ لسانَك، وجوّد بَيانَك، وفخّم ألفاظك، وعمَّر صَدْرَك.. يطيعُكَ بالليل طاعته بالنهار، وفي السفر طاعته في الحَضر، وهو المعلّم الذي إن افتقرت إليه لم يُحَقِّرك، وإن قطعت عنه المادّة لم يَقْطَع عنك الفائدة، وإن عُزِلْتَ لم يَدَعْ طاعتك، وإن هَبّت عليك ريح أعدائك لم يَنْقلب عليك.. ومتى كُنْتَ مُتعلّقًا به، ومتّصلاً منه بأدنى حبل لم تضطرك معه وحشة الوحدة إلى قرين السوء»[٢١].

وهكذا شاعت العذوبة في كلامه إلاّ أنّ تلك السهولة وتلك الدقّة لا تخلوان أحيانًا من غموض ينجم عن التباس الضمائر فلا يُعرف إلى من تُرجع لتعاقبها؛ ويعمد الجاحظ أحيانًا إلى ألفاظ أعجمية وعاميّة مراعاة لمقتضى الحال.

ومهما يكن من أمر فالجاحظ، مصوّرٌ بارع، يُصَوِّر بجمله وألفاظه، فيذكر الدقائق والتفاصيل بأوضاعها لا بسلسلة تصويرات أو تشبيهات أو ما إلى ذلك، وهو في كلّ ذلك رجل الواقع الذي لا يحيد عنه في حال من الأحوال.

هذا هو أسلوب الجاحظ الذي انفرد به، وبه عُرِف، وتلك هي طريقته، التي بها صار شيخ الكتّاب، لا عجب - بعد ذلك - إنْ كان ابن العميد يعجبه أن يُلَقّب.. بالجاحظ الثاني، والجاحظ الأخير»[٢٢].

خامساً - القيم الجمالية:

كثيرة هي القيمُ الفنية التي نلمسها في آراء الجاحظ البيانية، سنختار منها القيم التي تركت بصمات واضحة على لغته الأدبيّة، وأدّت إلى اتساق اللفظ وتصوير المشاهد بما يتناسب مع جدله وهزليّاته، من ذلك.

١ - التناسق الفنيّ:

عرفنا من خلال ما قدّمناه من أمثلة لبلاغة الجاحظ مدى قدرة الجاحظ على الانتقال من موضوع لآخر بفنّيّة عالية، من حيث التنوّع في طريقة العرض بما يتناسب مع السياق العام لاستطراده ودعابته، ونلاحظ في رسائله ذلك التوافق التام بين البدء والختام؛ وكذلك بين العرض والتعقيب في نهاية الرسالة، وكأنّ الجاحظ يُفكّر بالخاتمة المُشيرة ذات الجرس الإيقاعي المعتمد بصفة عامّة على جمال الازدواج وحسن الإيقاع، وهذا ما نلحظه في أثناء حديثه عن البيان.

«البيانُ اسمٌ جامعٌ لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتَكَ الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[٢٣].

هنا نلاحظ تناسق الجرس الموسيقي مع توليد المعاني بأسلوب متسلسل محكم الربط وثيق الحلقات، يقوم على الجناس اللّفظي، ومراعاة النظير في التعبير. وهذا ما يبيّنه قوله بوضوح: «ما البيانُ؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويُجَلّي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. والذي لا بُدَّ له منه، أن يكون سليماً من التكلُّف، بعيداً من الصنعة، بريئاً من التعقُّد، غنياً عن التأويل»[٢٤].

هنا نجد في هذه الفقرة تناسقاً في اللّفظ وتناسقاً في الفواصل الإيقاعية، يصحبهما تناسق في المعنى، وهذه الأمور كلّها تجعل البيان عند الجاحظ يتميّز بميزات خاصّة، وهذه الميزات منها ما يتعلّق بالتكلّم، ومنها ما يتعلّق بالدليل. فالبيان... بالنسبة للمتكلم هو قبل كلّ شيء «تعبير». تعبير المتكلّم عمّا يختلج في صدره. لأنّ هذا البيان مركز القلب، و«الكلمة إذا خرجت من القلب وَقَعَت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان»[٢٥].

فالبيان بالنسبة للجاحظ هو إجلاء المتكلم للحقيقة والصدق ولا شيء آخر سوى الحقيقة والصدق. وهنا جاءت الألفاظ متناغمة متناسقة تدلّ على تنظيم وتنسيق مستجاد فيما بينها. ممّا يجعلنا نقول: إنها تتميّز كالدّرر بجمال التقسيم ودقة الترتيب وكمال التفريع.

٢ - الإبداع في عرض المشاهد:

يمتاز الجاحظ في آرائه البلاغيَّة بتكثيف المواقف وتبيين المشاهد وعرضها وكأنَّها مشاهد حَيَّة، منتزعة من عالم الأحياء، لا ألوان مُجَرَّدة، ولا خطوط جامدة، بل مشاهد تُقاس فيها الأبعاد والمسافات بالمشاعر والوجدانات والخواطر والخلجات، فتراه يرسم المواقف وهي تتفاعل في نفوس آدميَّة حَيَّة، أو شخوص من الطبيعة تخلع عليها الحياة، مثال ذلك قول الجاحظ في الخطابة: «قال بَعْضُهم: لا يكون الكلامُ يستحقُ اسم البلاغة حَتَّى يُسَابق معناه لفظه، ولفظه مَعْنَاه، فلا يكون لفظُهُ إلى سَمْعِكَ أسْبق من معناه إلى قَلْبِك»(٢٦).

ثم يستطرد ويتابع قوله: «قال عمر الشمَّري: كان عمرو بن عبيد لا يكاد يتكلَّم، فإذا تَكَلَّم لَمْ يكد يُطِيل. وكان يقول: لا خير في المتكلّم إذا كانَ كلامه لمن شهده دون نفسه. وإذا طالَ الكلام عرضت للمتكلِّم أسباب التكلف، ولا خيْرَ في شيء يأتيكَ به التكلُّف... إنْ استطعتُم أن يكون كلامكم لله مثل التوقيع فافْعَلُوا»(٢٧).

لقد استطاع الجاحظ أن يبدع في عرض المشاهد، لإثبات حجَّته بالبلاغة، فها هو ينتقل من قول لآخر ومن مشهد لآخر وهذا ما أشار إليه الباحث حَنّا الفاخوري بقوله: «إنَّ الجاحظ - شأن الأستاذ الحاذق - يُرَاعي أبداً مُقْتَضَى الحال. فهو خبيرٌ بنفسية الإنسان... ومفتنٌ ماهر، لا يسى من يضع لهم كتبه، ولا يغفل عن الأحوال المكانيَّة والزمانية، فتراه يَتحدَّث إلى قارئيه بأسلوب طبيعي بعيد عن الصنعة والتمويه، فَتَرَى عبارته تمتدّ تارةً وتنقبض أُخرى، ترسل تارة إرسالاً من غير تمويج ولا تقطيع، وتقطَّع تارة أخرى تقطيعاً موسيقيّاً، وتَرَى أسلوبه ينزع نزعة الحياة الحُرَّة الطليقة التي تروق أبناء العصر، ويميل عن جفاف الأسلوب العلمي المجرَّد، ويسترسل في الاستطراد والاستشهاد والجدل»(٢٨).

وهكذا يدمج الجاحظ الحسِّيّ والمعنويّ للكشف عن المشاهد وتعميق المواقف وإثبات الحجج في شتى الأغراض التي تستدعي العرض الخاطف القصير والحجة المقنعة.

٣ - التقابل والازدواج:

ليس بعجيب كذلك أن تكثر صور التقابل في كتاب «البيان والتبيين»، فهو كتاب يَقُوم على إثبات الحجج بالبراهين المقنعة، والصور المنتزعة من الواقع بجدليَّاته وتناقضاته من أرض وسماء وليل ونهار، وخصب وجدب.... ومُرتفعات ومنخفضات، استقامة والتواءً، صلابة وليونة، فهو يوازن بين الأمور بحكمة حتَّى في أثناء الجمع بين المتناقضات. وهذه سمة هامة من سمات رسائله في كتابه

«الحيـوان» ورسـائلـه «كـرسـالـة التـربيـع والتدوير». وهذا ما نلحظه في قوله من خلال وصف الحاسد.

«ومتى رأيتَ حاسداً يُصَوِّب لك رَأيًا، وإن كُنْتَ مُصيبًا. أو يُرْشدك إلى الصواب، وإن كُنْتَ مُخْطئًا. أو نصح لك في غَيْبَته عنك، أو قصرَ من عَيْبه لك. هو الكَلْبُ الكَلِبُ، والنمرُ الجَرِبُ. إنْ مَلَكَ قَتَلَ وسَبَى، وإن مَلَكَ عَصَى وبَغَى، حياتُكَ مَوْتُهُ وثبوره. وموتُكَ عرسُهُ وسرورُهُ. يصدق عليك كلّ شاهد زور، ويكذب فيك كلّ عدلٍ مرضي، لا يحبّ من الناس إلاّ من يبغضكَ. ولا يبغض من الناس إلاّ من يُحبُّك... أحسن ما تكون عنده حالاً أقل ما يراك عليه مالاً وأكثر ما تكون عيالاً، وأعظم ما تكون ضلالاً»...(٢٩).

هنا لم تكن المقابلة بين لفظة ولفظة، أو بين حالة نفسيّة وحالة نفسيّة أخرى فقط، بل كذلك مقابلة بين الموسيقى المصاحبة لكلّ منهما... وهذا من عظمة التعبير وجمال التصوير وروعة التأثير التي تمتاز بها جمله وعباراته القائمة على ديالكتيك التضاد والمفارقة بين الحاسد والمحسود، لإبراز سلبية الحاسد وذمّه بأسلوب ساخر لاذع وتهكمي في آن.

٤ - روعة الانتقال بين الصور بقوة وإيجاز:

من خصائص كتاب «البيان والتبيين» الأُسلوب الفذّ والتصوير العجيب، وروعة الانتقال من معنى إلى معنى، أو من حالة إلى حالة، انتقالاً يُحَرِّك النفس، ويزيد من متابعة الخيال لهذه الصور المتتابعة، وهي تنتقل من مخاطبة الإنسان العاقل إلى الجماد الذي لا يفهم ولا يعي، كما أن جملة تنتقل من وصف إلى قَصّ إلى تشريع إلى جدل وإلى ضروب شَتّى. كلّ هذا في افتنان عجيب وتَنَوُّع أعجب في الموضوعات.

والأعجب من هذا كلّه، أنّه مع كونه أكثر الكلام افْتِنَانًا وتنويعًا في الموضوعات، هو أكثره افتنانًا وتلوينًا في الأُسلوب، في الموضوع الواحد؛ فهو لا يستمر طويلاً على نمط واحد من التعبير، كما أنّه لا يستمرّ طويلاً على هدف واحد من المعاني، إذ ينتقل في المعنى الواحد بين إنشاء وإخبار وإظهار وإضمار، وجمل اسميّة وفعلية، ومُضيّ وحضور واستقبال، وتكلُّم وغيبة وخطاب إلى غير ذلك من طرق الأداء، على نحو متميّز جعله يُعَدّ من أهم جهابذة البلاغة والفصاحة في تراثنا البلاغي والنقدي معًا، ومن أراد التأكد ما عليه إلاّ قراءة الجزء الأول كاملاً لمافيه من خصائص وروعة في الانتقال بين الصور.

٥ - وحدة الصورة ودقتها:

وهذه قيمة أُخرى من القيم الجماليّة التي يمتاز بها أُسلوب الجاحظ في صوره الأدبيّة، وهي أنّها مُوَجَّهة إلى العامّة وإلى

الخاصة على حدّ سواء، وفي وقت معًا. وهاتان غايتان متباعدتان عند الناس، فلو أنّك خاطبت الأذكياء بالواضح المكشوف الذي تخاطب به الأغبياء؛ لنزلت بهم إلى مستوى لا يرضونه لأنفسهم في الخطاب. ولو أنّك خاطبت العامّة باللمحة والإشارة التي تخاطب بها الأذكياء، لجئتهم من ذلك بما لا تطيقه عقولهم. فلاغنى لك - إن أردت أن تعطي كلتا الطائفتين حقّها من بيانك - أن تخاطب كلّ واحدة منهما بغير ما تخاطب به الأخرى، كما تخاطب الأطفال بغير ما تخاطب به الرجال، فأمّا أن جملة واحدة تُلْقى إلى العلماء والجهلاء، وإلى الأذكياء والأغبياء، وإلى السوقة والملوك - فيراها كلّ منهم مُقَدّرة على مقياس عقله وعلى وفق حاجته - فذلك ما لا تجده على أتمّه إلاّ في القرآن الكريم، البيان المقدّس، و«البيان والتبيين» للجاحظ، والأمثلة على ذلك كثيرة، نختار منها قوله: **«إنّ البلاغة اسمٌ جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابًا، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون سجعًا وخطبًا، ومنها ما يكون رسائل. فعامّة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز»**(٣٠).

❖ هذه أهم القيم الجمالية التي يمتاز بها كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، من بيان قوي واضح فتجد في ألفاظه على الرغم من استطراده أحيانًا، الملاسة والإحكام والخلو من كل غريب عن الغرض، وكأنّه فصٌ من الماس يعطيك كل ضلع منه شعاعًا، فإذا نظرت إلى أضلاعه جملة بهرتك بألوان الطيف كلها، فلا تدري ماذا تأخذ عينك وماذا تدع. وهكذا تجده كتابًا بيانيًا مفتوحًا على مرّ العصور والأجيال.

الحواشي

(١) العسكري، أبو هلال - الصناعتين، مطبعة الأستانة، ص٥.

(٢) القيرواني، ابن رشيق، ١٣٢٥هـ - العمدة، مطبعة السعادة، القاهرة، ١/ص ١٧١.

(٣) البوشيخي، الشاهد - مصطلحات نقديّة وبلاغيّة في كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، ص٢١.

(٤) طبانة، بدوي، ١٩٥٦ - البيان العربيّ، مطبعة الرسالة، القاهرة، ص٣٦.

(٥) المرجع نفسه، ص٣٧.

(٦) حجاب، محمد نبيه، ١٩٨٦ - بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، مكتبة الطالب الجامعي، ط٢، ١٤٨.
(٧) الفاخوري، حنا - تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط٨ ص٥٧٣ - ٥٧٤.
(٨) الجاحظ، ١٩٨٥ - البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، ج٢/ص٧-٨.
(٩) المصدر نفسه، ج١/ ص٢٧٢.
(١٠) بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، ص٢٧٧.
(١١) الجاحظ - البيان والتبيين، ١/ص٧٧. المقصود بالحشوة والطغام: الرذالة.
(١٢) الجاحظ، ١٩٢٣ - رسائل الجاحظ، تح: السندوبي، الرحمانية، ص١٠ - ١١.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٣٣٥ - ٣٣٧.
(١٤) المسعودي، ١٣٤٦هـ - مروج الذهب، مطبعة البهية، ج٧/ص٢٤٤.
(١٥) السندوبي، ١٣٩١هـ - أدب الجاحظ، الرحمانية، ص٧٥.
(١٦) علي، محمد كرد - رسائل البلغاء، لجنة التأليف، ص٨٣.
(١٧) الفاخوري، حنا - تاريخ الأدب العربي، ص٥٧١.
(١٨) ضيف، شوقي، ١٩٤٦ - الفنّ ومذاهبه في النثر العربي، القاهرة، دار المعارف، ص٥٨ - ٦١.
(١٩) الجاحظ، - الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، ج١/ ص٢٨ وما بعدها.
(٢٠) الفاخوري، حنا - تاريخ الأدب العربي، ص٥٨٢.
(٢١) الجاحظ - الحيوان، ١/ص٣٩ وما بعدها.
(٢٢) الثعالبي، ١٩٤٣ - يتيمة الدهر، الصاوي، ج٣/ص١٥٥.
(٢٣) الجاحظ - البيان والتبيين، ج١/ص٧٦.
(٢٤) المصدر نفسه، ج١/ ص١٠٦.
(٢٥) المصدر نفسه، ج١/ص٨٣ - ٨٤.
(٢٦) المصدر نفسه، ج١/ص١١٥.
(٢٧) المصدر نفسه ج١/ص١١٤ - ١١٥.
(٢٨) الفاخوري، حنا - تاريخ الأدب العربي، ص٥٨٢.
(٢٩) الجاحظ - البيان والتبيين، ١/ص١٩٠. وينظر رسائل الجاحظ، ٣٣٥ - ٣٣٧.
(٣٠) المصدر نفسه ١/ص١١٦.

❖ ❖ ❖

صدقي إسماعيل مفكراً وأديباً

محمد عزّام(*)

يتوخى هذا البحث تسليط الضوء على أديب أُغفل ذكره، لم تُسلط عليه الدراسات أضواء مناهجها، وتنفض الغبار المتراكم عن نتاجه الفكري والأدبي؛ لأنه نموذج للمفكر والأديب العربي الذي تميز بسعة اطلاعه، وغنى ثقافته، في ميادين الفكر والشعر والرواية والقصة والدراسة، وهو مرتبط بالتراث العربي دون تعصب، وأحد تلامذة المفكر زكي الأرسوزي الذي أغنى الفكر العربي الحديث.

(*) د. محمد عزّام: باحث من سورية.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

١- حياته:

لم يمتد بصدقي إسماعيل العمر أكثر من ثمانية وأربعين عامًا، فقد ولد صدقي بن علي علام إسماعيل في مدينة أنطاكية مركز لواء الإسكندرونة عام ١٩٢٤ وبدأ دراسته في (الكتّاب)، قبل دخوله ابتدائية (العقّان) بأنطاكية، ثم انتقل إلى ثانوية أنطاكية الوحيدة عام ١٩٣٦، في الوقت الذي كان يستمع فيه إلى دروس زكي الأرسوزي في (نادي العروبة) بأنطاكية، وقد اشترك مع أصدقائه ورفاقه الطلاب في الإسهام بالحركة الوطنية التي كان يقودها زكي الأرسوزي ضد مؤامرة اغتصاب لواء الإسكندرونة وضمّه إلى تركية، وقد أصيب برصاصة في الطرف الأيسر من بطنه في إحدى المظاهرات، فنُقل إثرها إلى المستشفى، حيث أجريت له عملية جراحية لاستئصالها[١].

وفي عام ١٩٣٧ قرر مئة وعشرون شابًا لوائيًا رفض التعليم باللغة التركية، فهاجروا إلى حماة، حيث استقبلتهم سورية بالترحاب، فقضى صدقي عامين متنقلاً بين حماة وحلب، طلبًا للعلم مع أخيه أدهم، ثم انتقلا إلى دمشق، وسكنا في حي السبكي لدى خالهما حسين حيدر الذي كان معاونًا لوزير المالية.

وفي عام ١٩٤٠ انتسب صدقي إسماعيل إلى حركة (البعث)، وفي عام ١٩٤٣ حصل على الشهادة الثانوية، وفي عام ١٩٤٥ حصل على أهلية التعليم، وعلّم في مدارس دمشق الابتدائية منذ عام ١٩٤٨، ثم درس الفلسفة في الجامعة السورية بين عامي ١٩٤٩ و ١٩٥٢، ثم علّمها في دار المعلمين والجامعة بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٦٨، ورأس المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية من عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٧٠، حيث أصبح رئيسًا لاتحاد الكتّاب العرب عام ١٩٧٠ وحتى وفاته عام ١٩٧٢.

٢- صدقي إسماعيل مفكرًا:

أصدر صدقي إسماعيل عدة كتب فكرية، بعضها طُبع وبعضها مخطوط، استدركته وزارة الثقافة بدمشق في طبعتها لأعماله الكاملة (١٩٧٧ - ١٩٧٩) في ستة مجلدات.

فقد أصدر كتابه (محمد علي القابسي: صفحة من نضال العرب الحديث) عام ١٩٥٥ في دمشق، وهو عن مؤسس النقابات التونسية. ثم أصدر كتابه (العرب وتجربة المأساة) عام ١٩٦٣ في بيروت، ثم وضع مخطوط (تجربة المتنبي)[٢]. وأصدر كتابه (رامبو: قصة شاعر متشرد) عام ١٩٥٢ في دمشق، ثم وضع مخطوط (فان غوغ) عام ١٩٥٦ [٣]، ثم مجموعة قصصية (الله والفقر) عام ١٩٧٠ في دمشق، ورواية (العصاة) عام ١٩٦٤ نشرها في بيروت، كما وضع في المسرح (الجمرة الثالثة، والأحذية، وعمار يبحث عن أبيه، وأيام



سلمون)، وقد أعيد طبعها كلها من قبل وزارة الثقافة في (المؤلفات الكاملة، في ستة مجلدات): ضم المجلد الأول فكره القومي، والثاني أدبه، والثالث والخامس الرواية والقصة والمسرحية، والرابع النقد والتربية والشعر، والسادس الحب.

وأصدر هو والشاعر سليمان العيسى جريدة (الكلب) التي ظلت تصدر حتى أواخر حياته.

أما كتاب (**العرب وتجربة المأساة**) فهو أساس موقفه الفكري ككاتب، ودليل نظري حاول تقديمه لنظرية الثورة العربية وقد قسمه إلى أربعة مباحث هي: تجربة المأساة، والمأساة الجاهلية، والمأساة في الإسلام، والمأساة في عصور الانحطاط.

ثم تناول أوهام الفكر العربي المعاصر، فجعلها في خمسة هي: وهم الحقيقة، ووهم الاستقرار، ووهم الثورة، ووهم الفردية، ووهم الذاتية.

ولا ينطلق صدقي إسماعيل من موقف فلسفي، وإنما من الواقع العربي في صورته الراهنة، فالعرب يعيشون حياة متردية، تتمثل في واقع حزين، يمتد عبر العصور، لأن الإنسان يشهد انهيار عالم القيم. ووعي المأساة يطرح مشكلة الحرية التي ترغم المرء على اختيار سلوك عملي يبرر وجوده، وفي هذا الاختيار تكمن الإرادة الحرة.

وتتجلى **المأساة في العصر الجاهلي** في جهل الحوافز التي تدفع إلى السلوك، وفي

عدم تقدير النتائج، كما تتجلّى في اللواذ بالحرب، وباللذة، وبالخمرة.

أما في **العصر الإسلامي** فقد حمل الإسلام نظرة جديدة إلى الإنسان والعالم، تقوم على وحدانية الله. وإذا كان الإنسان الجاهلي قد خضع للقدر، فإن المسلم قد خضع لله، وأسلم إليه مصيره، وبالمقابل فإن الإسلام يطالبه بنموذج يتجاوز الطبيعي بالتقوى.

وأما في **عصور الانحطاط** فإن وعي المأساة يعجز عن تمثل أي مصير للإنسانية في انهيار القيم التي كان سقوطها صورة الفاجع. وفي هذا الموقف يبدو القدر عدواً أصم خالياً من القدسية التي تبرر الإذعان. يصور المقّري هذا في تنبئه لمستقبل الزاهرة بالخراب، ثم يستعرض الكاتب صورة مأساة الانحطاط لدى الشعراء: المتنبي، والمعري، ولدى الفلاسفة: ابن سينا، والأشعري، والغزالي، والفارابي.. فتجربة المتنبي تمثل نموذج التمزق على الرغم من عنفوان الطموح والقوة، ولهذا كان المتنبي حكيماً في نظر معاصريه أكثر منه شاعراً، أما تجربة المعري فقد تبنّت حتمية الفاجع المستقرة في العقلية الجماعية.

وأما معالجته **أوهام الفكر** فقد بدأها بوهم الحقيقة الذي يقف محايداً متذرعاً بالموضوعية أمام القضايا الإنسانية التي يعرضها الواقع العربي،فهو شكل من أشكال الانهزام.

وأما وهم الاستقرار والثورة، فهو ينطلق من نظرة تقليدية تعتبر الحياة العربية الراهنة سوية، وقد أدى هذا إلى تثبيت الركائز المزعزعة التي يقوم عليها الواقع، وغرس الاستقرار في التفكير.

وأما وهم الذاتية والفردية التي تحشد كل قوى المرء الحيوية للدفاع عن بقائه، فإنه حين تهيمن الفردية على واقع ما ينشأ الوهم، فكل موقف سلبي هو ناتج روح فردية يتنصل فيه المرء من كل مسؤولية جدية يمكن أن يفرضها عليه الإذعان للمأساة التي يعانيها الواقع. وهكذا فإن الكاتب يدعو إلى «ثورة في الثورة» على الحياة العربية المعاصرة، منطلقاً من موقف مثالي يعتبر الفاجع كامناً في طبيعة العالَم، ولا سبيل إلى تغييره إلا بالإذعان، باعتباره حقيقة موضوعية.

٣- صدقي إسماعيل روائياً

في روايته (العصاة) التي نشرها عام ١٩٦٤ يعني صدقي إسماعيل بالعصاة: المتمردين الثوار العرب الذين أخذوا يهاجمون الجيش الفرنسي الذي احتل دمشق. كما تصور الرواية كيف يهرب المجندون العرب من صفوف الفرنسيين ويلتحقون بالثوار.

والرواية تتألف من ثلاثة أقسام هي: آل عمران، والصديقان، والعصبة. وتصور الحياة اليومية السورية في النصف الأول

من القرن العشرين، من خلال أسرة (محمد الحلبية)، كما تصور الحياة النضالية في سورية آنذاك، وتغلب عليها السمة الفكرية، وتقف عند اكتمال شباب محمد، حيث يصبح سياسيًا اشتراكيًا، ومحاميًا كثير الاتصال بالفلاحين والعمال.

وإذا كانت الرواية تبدأ تاريخيًا بالخضوع للسطان، فإن أحداثها تتوالى فتمر على الحرب العالمية الأولى، وعلى الثورة السورية ضد الفرنسيين عام ١٩٢٥، وسلب لواء الإسكندرونة، وتشكيل (عصبة العمل القومي) كمؤسسة ثورية، لتنتهي إلى الاستقلال الذي تراه شكليًا لم ينتج عنه استقلال فعلي للوطن، وإلى أن الثوري العربي في محنة، لأنه بعد عدة اعتقالات سيكف عن ممارسة نشاطه الثوري ويغادر مدينته دمشق، ليعتزل مع أسرته في حلب. وهذا يعني أن شخصياته الثورية لم تكن كاملة، ولهذا استلم العسكريون زمام الثورة بانقلاباتهم العسكرية، مما يجعل الكاتب يميل إلى الإيمان بالنخبة، لا بالجماهير، وبهذا يكون الكاتب مخلصًا للتاريخ، لا للفكر المجرد.

٤- صدقي إسماعيل مسرحيًا:

كما كانت رواية صدقي إسماعيل تتسم بأنها رواية أفكار لا أحداث، فكذلك مسرحه، إذ يميل إلى السرد، ويكتفي بعرض القضايا. ويبدو أن حرب ١٩٤٨ قد حزّت في نفسه، فأشار إليها في كل مسرحياته التي يغلب عليها الطابع السياسي، كما يغلب عليها طابع الصراع الطبقي ضد الإقطاع والرأسمالية، حيث يصور ثورة الفقراء ضد مستغليهم. وقد وضع أربع مسرحيات هي: (سقوط الجمرة الثالثة، والأحذية، وعمار يبحث عن أبيه، وأيام سلمون)، وفي كلها صوّر هاتين القضيتين.

أما مسرحيته: **سقوط الجمرة الثالثة** (مجلة الجندي السورية – حزيران ١٩٦٦) فذات فصل واحد، صور فيها الوضع السياسي والاجتماعي بعد نكبة ١٩٤٨، من خلال التعارض بين الفئات الحاكمة، والمعارضة الشعبية التقدمية، فـ (بدر الدين السالم) نائب سابق يخوض الانتخابات الجديدة، ويجد نفسه أمام منافسين جدد، فيحاول أن يستثير الرأي العام ضدهم، مدعيًا أنهم حاولوا اغتياله، ليستغل الحادث لصالحه. ولكنه يظل إقطاعيًا يملك القرية، ويعيش في المدينة، وقد أوفد ابنه إلى باريس للدراسة. وتصور المسرحية اندلاع شرارة الثورة، حيث يخرج الناس من بيوتهم إلى العراء. وقد استطاع الجيل الجديد أن يغير نظرة الناس إلى السياسة.

وأما مسرحيته: **الأحذية** فهي مسرحية قصيرة في مشهدين، تدور أحداثها حول حرب فلسطين عام ١٩٤٨. وأبطالها: السيدة الدمشقية (سعاد) التي ينحصر كل همها في البحث عن اللباس

الأكثر أناقة، و(نزار) و (أيمن) اللذان يلتحقان بالثوار.

وأما مسرحيته: **عمار يبحث عن أبيه** (صحيفة البعث السورية - ٣ آب ١٩٦٨) ذات الفصلين، فتنبئ عن مجموعة من الفلاحين الذين شاركوا في حرب فلسطين عام ١٩٤٨ فانهزموا وعادوا إلى القرية، وحين وجدوا السلاح بين أيديهم ثاروا على الإقطاعي مالك القرية، فحاصروه في قصره. فلم يتمكنوا منه، ولكنهم اعتقلوا ابنه (عمار)، واشترطوا عليه أن يقتل أباه مقابل الإفراج عنه، وعلى هذا فقد أطلقوا سراحه ليدخل القصر، لكنه لم يجد والده فيه، وإنما وجد مذكرات والده فقرأها، فعلم منها أن أباه قد هجر أمه قبل ولادته، وأن أمه ماتت يأساً. ثم يتسلل الثوار إلى القصر.

أما **أيام سلمون** (مجلة الموقف الأدبي - أيار ١٩٧٢) فقصة تاريخية ذات حوار مسرحي، تصور حكم سنان باشا لبلاد الشام في القرن الثامن عشر، وبعض الإصلاحات الاجتماعية التي قام بها، كإلغاء جيش المرتزقة، ووضع حد لجشع التجار، ومنع البغاء، والاعتماد على الشعب، وتزويج ابنته لـ (الحسن) زعيم الفلاحين.

٥- صدقي إسماعيل قاصاً:

نشر صدقي إسماعيل مجموعته القصصية الوحيدة: (اللّه والفقر) عام ١٩٧٠، وتضم ثلاث قصص هي: اللّه والفقر، وقبل السهرة، والعَطَب. وكما كان مسرحه يتسم بالصراع الطبقي، والانتصار للفقراء والمسحوقين، فكذلك قصصه: ففي قصته **(قبل السهرة)** يصف مجتمعاً بورجوازيّاً يقوم على النفاق والرياء والخداع، من خلال حادثة قتل ذهب ضحيتها زوجة مدير الشرطة التي كانت على خلاف مع زوجها، فقد تجاوز الخمسين في الوقت الذي كانت فيه دون الخامسة والثلاثين، وقد تزوجا ولم ينجبا، وكل منهما يعزو العقم إلى الآخر، وعندما يدخل الزوج بيته ويجد زوجته قتيلة تدور الشكوك حوله، ولكن التهمة توجّه إلى الخادمة الفقيرة.

وهنالك قصته **(حب المرقش الأكبر)** المخطوطة، وقصة **(الحادثة)** الثلاثية التي لم تكتمل.

٦- صدقي إسماعيل شاعراً:

كتب صدقي إسماعيل الشعر ذا الأغراض المتعددة: كالشعر الوجداني، وشعر الوصف والحنين، وشعر التأمل والحكمة، والشعر الساخر (الحلمنتيشي).

أما **الشعر الوجداني والغزل** فقد نظمه وهو ما يزال في الخامسة عشرة، إلا أن أجود ما نظمه كان بعد الخمسينيات، حيث وجّهه إلى السمراء، أو إلى (ع)، وهي (عواطف الحفار) التي أصبحت زوجته، حيث تزوجا عام ١٩٥٧، وأنجبا ولدين هما: ألمى، وإياد، فهو يقول في حبها:

ماذا يريد القلب من صدرك
الناهد يا سمراء، ماذا يريد؟
نشوان ينساب اللظى في دمي، والأرض
من تحتي خيال تميد(٥)

وفي موطن آخر يصف محبوبته بالجمال البارد في الوقت الذي يهدر فيه شوقه إليها، فيقول:

أشفق أن أبكي على ساعة
يجرح فيها الحب في ذاته
جمالك الرائع أعمى فلا
يرى بغير اللمس لذاته
والقمر البارد لا يشعر(٦)

وهو يعترف لها بأنه يفكر بها، وكأنما خلق لها، فيخاطبها بقوله:

لماذا انتزعت فؤادي الحزين
من الصمت أيتها القاسية؟
لماذا أثرت هواني الدفين
بإشراق سمرتك الساهية؟
لماذا ويوماً سيفنى الوجود
وتذهب أيامي الباقية(٧)

وفي شعر الوصف، وصف صدقي إسماعيل الأشخاص، والمناسبات الاجتماعية، والطبيعة، ففي وصف الأشخاص وصف الأطفال الحفاة العراة الذين لا يجدون ما يأكلون، فيتعاطف معهم، ويتمنى لو أنه قادر على مساعدتهم، فيقول:

وحفاة كانوا ولا بدع أن
يمشوا حفاة فإنهم غرباء
وسراويلهم يلوثها الطين
بحقل طغى عليه الماء
لا تسل عنهم ولا أين يمضون
ومن هم ترى؟ ومن أين جاءوا؟(٨)

وأما في وصف المناسبات الاجتماعية فقد وصف ليلة عيد في القرية، فقال:

بدأ الرقص، فالحسان كعقد
مطلق الجانبين جم النضار
يتمايلن ملقيات على السمّار
من طرفهن نور الدراري
مثل سرب من المها يرد الماء
ويرتد فجأة للفرار(٩)

وأما في وصف الطبيعة، فيقول في وصف (وادي العيون) في محافظة طرطوس:

أين وادي العيون؟ أين الأناشيد؟
تعال من سفح وادي العيون؟
وأين أشجاره البواسق يرقصن
بزهو مر السحاب الهتون؟
أين تلك الصخور تجثو على السفح
كطاغ صلب عبوس الجبين(١٠)

وأما **شعر الحنين** فهو التعبير الصادق عن خلجات النفس وعواطفها وانفعالاتها الذاتية، وقد شعر الشاعر بالحنين إلى الطبيعة - الأم الرؤوم - على طريقة الشعراء الرومانسيين، فقال:

بي حنين إلى السفوح ومسرى

نسمات السفوح فوق البطائح

بي حنين إلى الليالي وسمّار

الليالي ما بين لاهٍ وصادح

بي حنين للغاب، للنبع، للسفح

الشمالي يا لها من مطارح

بي حنين إلى مصادري الأولى

التي استمد منها الملامح(١١)

كما يحن الشاعر إلى الصداقة والصديق، فيتذكر صديقه البعيد فيقول:

يا صديقي البعيد، سرّك في قلبي

حنين تنأى به الأشواق

أين عيناك؟ أين صوتك؟ والفجر رماد

تذرّه الآفاق

يا صديقي البعيد تسأني الكأس

فأغضي، متى يعود الرفاق؟(١٢)

كما أسهم الشاعر في نظم **شعر التأمل والحكمة**، فعالج قضايا الخطيئة، والموت، والحيرة واليأس.. فيقول في وصف الخطيئة التي انتشرت وأصبحت ذات أغصان وفروع:

أينعت غرسة الخطيئة في الأرض

وأمست شجراء ذات فروع

فلماذا الدموع يا طفلة الأمس

وأنت ابتسامة الينبوع

ما تزالين رعشة الثغر والنهد

وزاد الحياة في كل جوع(١٣)

وفي قصيدة (الموت) يناجي الشاعر الموت، ويطلب منه مغادرة الأحياء، وليدعهم في شأنهم، فيرد الموت بأنه ليس له سبيل آخر غير الأرض التي يحيا عليها البشر:

قلت للموت ما مصابك حتى

ملّك الكون وازدرتك السماء؟

قال لي الموت ما حللت وما حلت

بجنبي صفات العداء

قلت مهلاً إذن فما لك لا تنأى؟

ففجر الحياة هذا التنائي

قال لي ساخراً ومالي عن الأرض

سبيل، وعبرها أشلائي

ولعل إجادة صدقي إسماعيل في **الشعر الساخر** أكبر من إجادته في الشعر العادي، وربما جاء هذا رداً على الحياة القاسية التي ذاق فيها مرارة العيش والهجرة من وطنه إلى أماكن اغتراب لا يعرف فيها أحداً، فاستعلى على واقعه بالسخرية منه ومن أشخاصه، لعل السخرية تستنزف بعض ما يعانيه من انقباض وإحباط وبؤس، وقد اشترك في نظم الشعر الساخر (الذي سماه: **الحلمنتيشي**) مع شاب آخر مهاجر مثله عن وطنه في أنطاكية هو الشاعر سليمان العيسى الذي أصبح فيما بعد شاعر القومية العربية قبل نكسة عام ١٩٦٧، وشاعر الأطفال بعدها.

وقد أصدر الشاعران جريدة (فلتات

اللسان) كتاباً بخط اليد، وساعدهما فيها مسعود الغانم، ويوسف شقرا، وجميل زين الدين(١٤)

ويكتب صدقي إسماعيل عن جريدته (الكلب) قصيدة بعنوان (الكلب) في الصفحة الأولى من العدد (١٠٢)، يعلن فيها شعار الجريدة، ويسخر فيها من الشعر الحر:

جريدة تظهر في دمشق

شعارها رفع لواء الحق

نصدرها من عندنا تباعا

وحرمة الشعر بها تراعى

وكل ما فيها على العمود

منضبط كمشية الجنود

وليس كالشعر بلا أوزان

كأنه تبعيرة القطعان

باسم الجديد قيل: شعر حر

يا من رأى الخرفان إذ تجتر

وعندما حطّت الرحال به في حي (الجسر الأبيض) بدمشق غيّر اسم الجريدة إلى (الجسر) وقال:

وفاء لحارتنا قد دعونا

جريدتنا باسمها فاعلموا

وكان اسمها (الكلب) من قبل ذاك

ولكن مغزاه لا يفهم

أليس الصحافة رمز النباح

وأن الكلاب به أقدم(١٥)

ولكن التي شاعت وعمّرت هي تسمية جريدة (الكلب) التي أصدرها منذ أوائل الخمسينيات، في فترات غير منتظمة، وفي نسخة وحيدة، يتبادلها الأصدقاء، وكثيراً ما تختفي لدى أحدهم فيضنّ بها، ولذلك ما يزال الكثير منها مفقوداً.

وقد عالجت الجريدة، من خلال الشعر الساخر، موضوعات سياسية واجتماعية، بأسلوب ساخر لطيف، يشبه فن (الكاريكاتور) في الرسم. ومن أصدقاء الشاعر الذين كانوا يتبادلون معه (الطلمنتيشيات): سليمان العيسى، ووهيب الغانم، واللواء غازي أبو عقل، وحسيب كيالي، ونجاة قصاب حسن، ويحيى الشهابي، وأحمد إبراهيم العبد الله.

وقد عمّرت الجريدة عشر سنوات في حياة صدقي إسماعيل، ثم استمرت عشر سنوات أخرى بعد وفاته. وقد جمعها وحققها أصدقاء المؤلف، بإشراف الشاعر سليمان العيسى الذي كتب مقدمتها قائلاً: «إن المجلة التي كانت تخط في زاوية المقهى لم يكن يخطر لها يوماً أنها ستطبع. وقد طبعت في مطابع الإدارة السياسية في سورية، في ٦٠٠ صفحة عام ١٩٨٣».

لقد كان صدقي إسماعيل يكتب جريدة (الكلب) الساخرة بخط يده، وينظم فيها شعراً ساخراً لاذعاً، وفيها يقول:

جريدة نكتبها بالشعر
وتصدر في الأسبوع أو في الشهر
تعالج الأمور باتزان
وتخدم الجميع بالمجان
في نسخة وحيدة فاقرأها
واحرص على أعدادها المخطوطه
فالشام لا تسوى بدون الغوطه

وقد اتخذها الشاعر وسيلة للنضال، من أجل كسر الجمود التقليدي، والدعوة إلى النضال والحق. وقد قال في تفسير اسمها (الكلب): «لأن الكلب هو الكائن الذي يحق له أن ينبح من دون أن يلزمه أحد بشيء»[١٥].

وقد جاء في (المعجم الفلسفي) لجميل صليبا إن «الكلبي هو الرجل الذي ينتقد التقاليد والأوضاع وقواعد الأخلاق بتهكم»، وكذلك كان صدقي إسماعيل.

وتحكي جريدته أخبار بعض أصدقائه وقصصهم، وهم ممن حوله ويعرفهم، فيقول في قصيدته (أتعرف)[١٦]:

أتعرف أن وهيباً خطب
ويوسف زُفّ، وصدقي أحب
وأن سليمان منذ القديم
تزوج أيضاً وصار أب
وأن أبا مازن أنجبت
له عفّة مازناً في حلب
وعبده بحمص غدا عاشقاً
وفلّت عزيمته واضطرب
وفيصل ركبي الخطيب الجديد
لمثل الذي ارتكبوه ارتكب
وأن جمالاً له طفلتان
تبارك - سبحانه - ما وهب
ومسعود ما زال في بحثه
يفتش عن منزل ذي حسب
وصبحي المحاسب بين الذين
لهم عيلة في الشباب انحسب
ويحيى الإذاعة لهفي عليه
سيصبح جداً لنا في رجب
أحمد ميعاد تزويجه
بإحدى بنات الحلال اقترب
وأن المذيع سهيل الصغير
يراقب إخوانه في طرب
وأن أديباً برغم النضال
سيهوى ولن يستطيع الهرب
وأن أخي أدهم صامد
أمام الحسان لذاك اغترب
وإيميل مستقتل لو يرى
فتاة تغازله لانجذب

والأسماء الواردة في النص أعلاه هي: وهيب الغانم، ويوسف شقرا، وصدقي إسماعيل، وسليمان العيسى، وأبا مازن هو عبد الفتاح زلط، وعفّة الحفار زوجة عبد الفتاح، وعبده هو عبد البر عيون السود، وجمال هو جمال الأتاسي، ومسعود الغانم، ويحيى الشهابي، وأحمد هو أحمد إبراهيم العبد الله، وأديب النحوي، وإيميل شويري.

وأما قصيدته (الرحلة)[١٧] فهي مطولة تنافس معلقة عمرو بن كلثوم، وفيها تحدث صاحب (الكلب) عن رحلة قام بها إلى باريس، وسجل فيها خواطره خلال رحلته بالطائرة، وفيها يقول:

وحاصله ركبنا الجوحتى
وصلنا في المساء إلى أثينا
ولم نهبط ولكنا ذكرنا
فلاسفة العصور الأقدمينا
ذكرنا يوم أفلاطون أفتى
بترك الحكم للمتفلسفينا
وطار بنا الخيال إلى أرسطو
معلمنا وشيخ معلمينا
ذكرنا كيف أثّر في ابن رشد
فلخصه وجُنّ به ابن سينا

ثم يتحدث عن مؤتمر الصلح بين الحكام العرب بقوله:

وإن الوحدة الكبرى ستأتي
بلا شك ولو ضاعت قرونا
وإن لنا إذا ما الحرب دارت
قنابل وزنها خمسون طونا
وطياراتنا في الجو جازت
جدار الصوت حاشا السامعينا

ثم يتحدث عن رفض العرب تحويل مياه نهر الأردن:

إذا ما حوّل الأردن يوماً
سنحفر للروافد أرض سينا
ونقطع عنهم حتى السواقي
وأمطار السماء إذا حيينا

ثم يتحدث عن شعار (بترول العرب للعرب)، كما طرحه القادة العرب بعد حرب ١٩٦٧ سلاحًا:

لنا نفط العراق يدرّ تبراً
وتحرسه سلالة عارفينا
وبترول الحجاز لنا حلال
كما قال الشيوخ المؤمنونا
وفي أرض الكويت لنا بحور
من البترول فيها تسبحونا

ثم يتحدث عن السياسة، ويعطي رأيه فيها بقوله:

وإن هي أصبحت محض ارتجال
فقل: صارت غباء بل جنونا
كمن طلب التجارة دون مال
وخاض الحرب دون محاربينا

ثم يتحدث عن الثورة الفرنسية وثوراها، وإعدامهم الملك لويس السادس عشر:

هنا الثوار جاءوا ذات يوم
حفاة بالسلاح مدججينا
وقد أخذوا (لويس) وأعدموه
لأنهم رأوا ملكًا سمينًا
يجوع الشعب قرنًا بعد قرن
ويصبر موشكًا أن يستكينا
ولكن فجاة تأتيه روح
كروح الله ترفض أن تلينا

وعندما يصل إلى باريس والحي اللاتيني يصفهما بقوله:

نزلنا أشهر الأحياء فيها
به اللاتين كانوا يفخرونا
وعرّجنا على السوربون شوقاً
إلى الفكر المهذب بل حنينا
فشاهدنا أمام الباب شخصاً
من الأحجار تمثالاً ثميناً
هنا (اوغست كونت) وقد رأينا
على سيمائه الفكر الرصينا
وقد لحشت فرنسا فيلسوفاً
يخلفه فجابت برغسونا

ثم يتحدث عن ديكارت الذي «بهدل» سارتر:

وأعجب منه أن يأتي رزين
يقول: أنا زعيم الملحدينا
لو أن (ديكارت) كان اليوم حياً
لبهدله أمام الآخرينا

ثم يمر على (حي بيغال) فيشاهد المراقص والملاهي، وكنيسة (نوتردام)، وحي (مونمارتر)، وقصر (فرساي)، و(كيوبيد)، و(أفروديت)..

هنا (كيوبيد) طفل الحب ترعى
براءته الوقاحة والمجونا
و(أفروديت) عارية تماماً
وسبحان الذي خلق الفتونا

وتطول القصيدة / المعلقة فيعرّج على استعمار فرنسا للجزائر، وعلى غير ذلك من الموضوعات الساخنة آنذاك.

وهكذا تتحدث الجريدة عن السياسة الداخلية للبلاد، وعن مجلسي النواب والوزراء، كما تتحدث عن السياسة الخارجية، وعن الإنكليز، والفرنسيس، والأمريكان، والصين، والروس..إلخ من خلال الشعر الساخر، مما يجعل جريدة (الكلب) ونتاجها الشعري بحاجة إلى إلقاء المزيد من الأضواء عليها.

الهوامش

١- صدقي إسماعيل - المؤلفات الكاملة - المجلد السادس - أوراق متناثرة ص٣٨١.

٢- نفسه - المجلد الأول ص٢٧٧ - ٢١٧

٣- نفسه - المجلد الثاني - ص٣٧٩ - ٤٧٥.

٤- مجلة الموقف الأدبي - العدد ٧٧ عام ١٩٧٧ ص٤٤.

٥- نفسه.

٦- المؤلفات الكاملة ٤٣/٦.

٧- نفسه ١٩٥/٦.

٨- نفسه ٦/ ٢٢٦.

٩- نفسه ٢١٩/٦.

١٠- نفسه ٢٢٤/٦.

١١- نفسه ٣٤/٦

١٢- نفسه ١١٧/٦.

١٣- غازي أبو عقل - تأملات في الظاهرة الكلبية

- الموقف الأدبي - العدد ٢٥٠ - حزيران ٢٠٠٠.
١٤- صدقي إسماعيل - جريدة الكلب - ص٣٧.
١٥- زهير مارديني - مجلة الأسبوع العربي البيروتية - عام ١٩٦٢.
١٦- جريدة الكلب ص٤٨١.
١٧- جريدة الكلب - العدد ٤٦ - آذار ١٩٦٤.

المصادر

١- صدقي إسماعيل - المؤلفات الكاملة في ستة مجلدات - مطابع وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٧ - ١٩٨٢:

يضم الجزء الأول: مواقف عربية - محمد علي القابسي - العرب وتجربة المأساة - تجربة المتنبي - خواطر (١٩٧٧).

ويضم الجزء الثاني: مواقف أدبية - رامبو - فان غوغ (١٩٧٨).

ويضم الجزء الثالث: العصاة - الله والفقر - خواطر (١٩٧٩).

ويضم الجزء الرابع: مقالات أدبية - مناقشات تربوية - خواطر (١٩٨٠).

ويضم الجزء الخامس: أيام سلمون - عمار يبحث عن أبيه - الأحذية - سقوط الجمرة الثالثة - حب المرقش الأكبر - الحادثة (١٩٨٢).

ويضم الجزء السادس: شعراً ورسائل - وصفحات ليس لها تاريخ - أوراق متناثرة - قصة لم تكتمل - مذكرات الحاج عبد القادر - امرأة وأمطار (١٩٨٢).

٢- صدقي إسماعيل - جريدة الكلب - مطابع الإدارة السياسية للجيش والقوات المسلحة دمشق ١٩٨٣.

٣- عبد الله أبو هيف - مسرح صدقي إسماعيل - مجلة المعرفة السورية - شباط ١٩٧٢.

٤- مجلة الموقف الأدبي - عدد خاص عن صدقي إسماعيل - تشرين الأول والثاني ١٩٧٢ كتب فيه:

- سهيل إدريس - في ذكرى الكاتب المناضل الذي ذهب.
- جلال فاروق الشريف - تجربة المأساة وأوهام الفكر العربي المعاصر عند صدقي إسماعيل.
- علي عقلة عرسان - المسرح في أدب صدقي إسماعيل.
- طارق الشريف - الموقف من الفن عند صدقي إسماعيل.
- خلدون الشمعة - صدقي إسماعيل ناقداً.
- نجاح العطار - صدقي ودمشق وفن.
- سليمان العيسى - يا فارس القلم الأعلى.
- جورج سالم - صدقي إسماعيل والقصة القصيرة.
- صابر فلحوط - صدقي إسماعيل الشاعر العبقري.
- أنطون مقدسي - ذكرى السماء في زمن الأسى.

❖ ❖ ❖

الشخصيات التاريخية في شعر عمر أبو ريشة

محمد قجة(*)

تمهيد:

نشأ عمر أبو ريشة في بيئة ثقافية تراثية، لأسرة عربية صميمة، ومنذ بواكير نشأته درس القرآن الكريم، وانغمس بالطرق الصوفية، وقرأ الشعراء القدامى وحفظ لهم، وكان للمناخ العلمي في الأسرة أكبر الأثر في طفولته، فجدته مريم القادرية كان لها مجلس درس في الجامع الأموي في دمشق، وأمه خيرة الله اليشرطية، ووالده رجل علم وإدارة وكفاءة.

وقد أضافت الأسفار المبكرة أشياء كثيرة إلى محصلته الثقافية، فتعلم الإنكليزية في بيروت وإنكلترا، إلى جانب معرفته لغات أخرى كالفرنسية والإسبانية والتركية. كما كان لعمله في السلك الدبلوماسي دور في إثراء خبرته وتوسيع آفاق معرفته.

(*) محمد قجة: باحث وأديب - رئيس جمعية العاديات في سورية.

- العمل الفني :الفنان علي مقوص.

هذا المزيج من المكونات الثقافية كوّن من عمر فناناً متميزاً يتقن صياغة اللغة، ويبدع تركيب الصورة، ويلوّن موسيقاه الشعرية في لوحات داخلية متناغمة تمتزج بين كلاسيكية التراث ورومانسية الرؤية، ورمزية الأداء، ونبرة الإيقاع. كل ذلك في تمكن وعمق يندر مثيله.

تلفت الشاعر حوله، وهو صبي، فإذا الأرض يحتلها العدو، وإذا الشعب أسير الاستعمار، وثار الصبي على هذا الواقع، واندفع ينبش في مخزونه الفكري باحثاً عن شاطئ نجاة.. فإذا الصور تتدفق أمامه حافلة ببطولات الماضي المجيد، وحافلة في الوقت نفسه بمآسي الحاضر الممزق، وسواد المستقبل المجهول.

لذا وجدناه يبحث عن رموز البطولة في تاريخنا القديم، يستحضرها، ويسقطها على الواقع، ويصنع منها حبال الأمل للمستقبل، فكانت شخصيات التاريخ المجيد: محمد- علي- خالد- سيف الدولة..

وكانت شخصيات الفكر والعبقرية: المتنبي- المعري- وديك الجن.

وكانت تلك الشخصيات العالمية: سمير أميس- جان دارك.

وكانت هناك الشخصيات السياسية والوطنية والقومية والمعاصرة (وهي لا تدخل في بحثنا) من أمثال هنانو، والجابري، وفيصل بن الحسين، وفيصل السعودي، والشهبندر وسعيد العاص، وشعراء معاصرين: مثل بشارة الخوري وشوقي وحافظ والنجفي والريحاني وعلي أدهم، وشخصيات شعراء في مسرحيته «محكمة الشعراء» المنشورة في مجلة الحديث بجزأين فقط كالزهاوي والرصافي: والملاط وبشارة الخوري ودموس، وناجي، وعلي محمود طه، والعقاد، وأبو شادي، وعلي الناصر وشفيق جبري.

وتحديداً للدراسة وتوضيحاً لمنهجها فقد استبعدت شخصيات العصر الحديث من رجال فكر وسياسة ونضال، كما استبعدت الشخصيات ذات الطابع الخاص مثل كميل شمبير وأميل البستاني وجميل مراد وعلي الشهابي، وأبقيت على دراسة الشخصيات القديمة وهي في اتجاهين:

الأول: الشخصيات ذات الأثر في مسار حركة التاريخ.

الثاني: الشخصيات ذات الأثر في حركة الفكر والإبداع.

وسوف أكتفي بدراسة الشخصيات في الاتجاه الأول، تاركاً دراسة شخصيات الفكر والإبداع كالمتنبي والمعري وديك الجن إلى مناسبة أخرى.

وقد اعتمدت في دراستي على الشعر المطبوع لعمر أبو ريشة في دواوينه وما نشرته له المجلات.



-أولاً، الشخصيات التاريخية في مسرحية «ذي قار».

تمثل هذه المسرحية أول الأعمال المطبوعة لعمر أبو ريشة. فقد نشرت عام ١٩٣١ في المكتبة الحلبية، وكان الشاعر في الثالثة والعشرين من عمره.

وكان الاحتلال الفرنسي البغيض جاثماً على صدر الشعب العربي في سورية، وقد تمكن القمع الفرنسي من إخماد الثورة السورية، والتنكيل برجالها. فجاءت مسرحية ذي قار وكأنها ردّ وطني قومي يمثل انتصار العرب على القوى الشعوبية الطامعة، ولهذا فليس غريباً أن نجد البعد القومي العربي متدفقاً في حوادث المسرحية وقصائدها.

تعتمد المسرحية على شخصيات تاريخية حقيقية كالنعمان وكسرى وهاني أبن مسعود والحرقاء بنت النعمان والنابغة والمنذر. إلى جانب شخصيات ابتكرها أبو ريشة لمواكبة الحدث المسرحي وتلوينه وتطويره كالوزراء والحاشية والجند والشعراء والراقصات.

ووفق الشاعر - على حداثة سنه وتجربته- في تحريك الحدث المسرحي عبر الصراع بين الطميح قائد كسرى، وهو من أصل عربي، وبين عصام بن الطميح صاحب النعمان. ليؤكد أن الحسّ الوطني والقومي أقوى وأعمق من رابطة القربى.

حينما تقف الحرقاء وتنادي مستصرخة

العرب، يرمز أبو ريشة إلى الواقع العربي المحبط من حوله. فهي تقول[1]:

واذل يعرب أين السادة النجب
وأين فيهم أسود الغاب إن غضبوا
ويلاه ما عملي والهول يحدق بي
من كل ناحية والويل والحرب
يا جارتي لم يعد في العيش لي أمل
والموت لي ارب، يا حبذا الأرب

ألا تصلح هذه الصرخة على لسان الحرقاء أن تكون استغاثة امرأة في الأرض المحتلة في فلسطين اليوم.

وفي حوار آخر على لسان الحرقاء التي يرمز الشاعر بشخصيتها للإنسان العربي المعاصر، تقول[2]:

نامت وطال هجوعها وسباتها
أمم تذل فحولها وحماتها
لم يبق للأعراب إلا بلقع
نعقت على عرصاته حدثاتها
والذل خيم والحمية بددت
والعرب أمست هجعاً ساداتها

وعلى لسان النعمان، يرفض الشاعر عرض الصلح الذليل الذي يقدمه كسرى بشروط مهينة للعرب، فيقول النعمان[3].

الموت أهون عندي
من هذه الأمنية
أخبر مليكك أني
ذو نخوة وحمية
تراه يجهل أني
من أمة عربية
لله أمة مجد
بها النفوس أبية
فلا تخوف كسرى
ولا تهاب منية

ثانيا - شخصية الرسول محمد «ص»:

في الديوان الذي صدر عام ١٩٣٦ بعنوان: «شعر أقدمه إلى الفن» يصرح عمر أبو ريشة بأنه نظم ستة آلاف بيت من ملحمة قيد التأليف عن البطولة منذ الجاهلية حتى انتهاء الفتح الإسلامي. ولكن هذه الملاحم لم تر النور حتى اليوم.

وفي الديوان نفسه قصيدة دالية بعنوان «لمحة» من ٨٠ بيتاً، هي أولى قصائده في الموضوع النبوي[4] وتعود إلى عام ١٩٣٥

وفي ديوانه الذي صدر عام ١٩٤٧ بعنوان: «من عمر أبو ريشة»[5] قصيدتان تتصلان بالموضوع النبوي، الأولى همزية من ١٠٠ بيت بعنوان «محمد»[6] والثانية ميمية من ٥١ بيتاً بعنوان «يارمل» بمناسبة ذكرى المولد النبوي[7].

وفي مجموعة «مختارات» ١٩٥٩[8] ومجموعة الديوان ١٩٧١[9] يثبت الشاعر قصيدتي «محمد» و «يا رمل» وتختفي الدالية «لمحة».

وفي مجموعة «أمرك يا رب» ١٩٨٤، قصيدتان تتصلان بالموضوع النبوي الأولى نونية من ٦٥ بيتاً بعنوان «من ناداني»، والثانية لامية من ١٠٢ من الأبيات بعنوان «أنا في مكة»[10].

* * *

تلتقي هذه القصائد الخمس في نقاط كثيرة، إلى درجة أن بعضها يغدو تكراراً شبه حرفي لما سبقه، وبخاصة في قصيدتي «من ناداني» و«أمرك يا رب» اللتين تتكرر فيهما معان وصور وجمل وردت في الهمزية أو الدالية.

وتتشابه القصائد الخمس في مطالعها التي تقف عند الرمال والصحراء ومكة والنبوة. وما يتصل بذلك من مفردات كالناقة والحادي والسراب ومكة والمدينة والوحي وقريش والكعبة..

ففي قصيدة «لمحة»، يبدأ الشاعر بقوله[11]:

أوقفي الركب يا رمال البيد
إنه تاه في مداك البعيد
ظمئت نوقه وجف فم الحـــ
ـــادي وغصت لهاته بالنشيد
يا عروس الرمال يا قبس التائه
في مهمه الضلال المبيد

وفي قصيدة محمد[12]:

أي نجوى مخضلة النعماء
رددتها حناجر الصحراء
سمعتها قريش فانتفضت غضـــ
ـــبى وضجت مشبوبة الأهواء

وفي قصيدة «يا رمل»[13]:

يا رمل ما تعب الحادي ولا سئما
ولا شكا في غوايات السراب ظما
فلاح أحمد في أعراس دعوته
يسلسل الوحي إن صمتا وإن كلما

أما في «من ناداني» فيقول الشاعر[14]:

أنا في موئل النبوة في ركـــ
ـــب غيوب مجلوة للعيان

وفي «أنا في مكة»[15]:

لم تزالي على ممر الليالي
موئل الحق يا عروس الرمال
أنا في مكة وتمضي رؤاي القهـــ
ـــقرى في مواكب الأجيال

❖ ❖ ❖

تتفق القصائد على موضوعات السيرة النبوية يرد بعضها في كل القصائد، ويرد بعضها في واحدة أو أكثر، في صور تختلف أو تأتلف، وعرض يقصر أو يطول. وتتناول هذه الموضوعات:

آ - نشأة الرسول.

ب - تردده على غار حراء، وتعرفه على الراهب بحيرا

ج - مكانته في قريش، وقصة الحجر الأسود.

هـ - معركة بدر، والإشارة إلى أحد وفتح مكة.

و - الفتوحات الإسلامية ودورها الحضاري.

ز - الإسقاطات المعاصرة في تلك القصائد.

❖ ❖ ❖

أ - في مجال نشأة محمد «ص» ترد لدى عمر أبو ريشة أسماء مثل: هاشم، أبو طالب، عبد الله، آمنة، حليمة. وتتكرر

الصور في الهمزية والنونية واللامية، ولعل أولها وأجملها ما جاء في الهمزية[١٦]:

فسلي الربع ما لغربة عبد الله
تطوى جراحها في العزاء
ما لأقيال هاشم يخلع البشـ
ـر عليها مطارف الخيلاء
وأبو طالب على مذبح الأصـ
ـنام يزجي له ضحايا الفداء
هب من مهده ودبّ غريب الـ
ـدار في ظل خيمة دكناء
تتبارى حليمة خلفه تعدو
وفي ثغرها افترار رضاء
عاد للربع أين آمنة والحـ
ـب والشوق في مجال اللقاء
ما ارتوت منه مقلة طالما شـ
ـقت عليه ستائر الظلماء

وفي قصيدة «من ناداني»[١٧]:

وعلى القرب بيت آمنة تـ
ـنفض عنه ستائر الأحزان
وذؤابات هاشم تتلاقى
حول مهد الوليد فيض التهاني

أما في اللامية فيقول[١٨]:

ما أرى إنه لربع ابن عبد الله
ربع عسار والإقلال
يسأل المهد أين آمنة
والدمع يهمي على حروف السؤال

ب – ويتحدث أبو ريشة عن الراهب «بحيرا» ولقائه الرسول محمدًا في رحلته إلى الشام. فيقول في قصيدة «لمحة»[١٩]:

وبحيرا في الدير يضرب في الناقوس
بشرى بالسيد المنشود
والذؤابات من قريش سكارى
في هوى الجاهلية العربيد

ويشير إلى الموضع نفسه في «من ناداني»[٢٠]:

فعلى البعد لاح دير بحيراء
ناشراً سر كاهن الكهان

وفي اللامية[٢١]:

وبحيرا في ديره يخلع البشرى
على كل عابر جوال

ونلاحظ في المقاطع الثلاثة تكرار مفردات: بحيرا – الدير – البشرى.

أما غار حراء فيرد في قصيدتي «محمد» و«أنا في مكة» ففي الأولى[٢٢]:

فأتى طوده الموشح بالنور
وأغفى في ظل حراء
وإذا هاتف يصيح به اقرأ
فيدوي الوجود بالأصداء

أما في الثانية:[٢٣] فيقول:

إنا في مكة وغار حراء
كوكب في جبينها متلالي
همست فيه آية اقرأ
ومن يقرأ آي المهيمن المتعالي

❖ ❖ ❖

ج – تتردد في شعر أبي ريشة تسميات شتى للرسول الكريم: محمد – أحمد الأمين – النبي – الرسول. ويتحدث أبو ريشة في «اللامية» عن قصة الحجر الأسود ووضعه

في مكانه في الكعبة وتسوية الخلاف بين القبائل، وإطلاق لقب الأمين على الرسول(٢٤):

أنت سميته الأمين وضـــ
ـمخت بذكراه ندوة الشعراء

ويفصل الشاعر موضوع الحجر الأسود، ودور الرسول فيه(٢٥):

إنهم غاضبون والحجر الأسود
ما بينهم قريب المنال
واطل الأمين قالوا له: يا
أحمد الخير يا كريم الخلال
قال لا تجرحوا النبيل من المسـ
ـعى بهذا التنافس القتال
دونكم البساط.. شدوه بالأيـ
ـدي وقوموا بأقدس الأحمال

❖ ❖ ❖

د - ويتوقف أبو ريشة في الهمزية واللامية، على موضوع هجرة الرسول الكريم من مكة إلى المدينة مشيداً ببطولة الإمام علي وتضحيته من خلال نومه في فراش الرسول لايهام قريش ببقائه. كما يتحدث عن دور أبي بكر بهذه الرحلة ومبيتهما في الغار، وعودة قريش خائبة.

يقول في الهمزية(٢٦):

جمعت شملها قريش وسلّت
للأذى كل صعدة سمراء
وأرادت أن تنقذ البغي من أحمـ
ـد في جنح ليلة ليلاء
ودرى سرها الرهيب عليّ
فاشتهى لو يكون كبش الفداء
أنا باق هنا ولست أبالي
ما ألاقي من كيدها في البقاء
فتلقاه أحمد باسم الثغر علـ
ـويا بما انطوى في الخفاء
وسرى واقتفى سراه أبو بكـ
ـر وغابا عن أعين الرقباء
وأقاما في الغار والملأ العلـ
ـوي يرنو لهما بالدعاء
وقفت دونه قريش حيارى
وتنزف جريحة الكبرياء
وانثنت والرياح تجأر والرمـ
ـل نثير في الأوجه الربداء

وفي اللامية يضيف أباسفيان إلى عناصر المؤامرة لمنع الرسول من الهجرة(٢٧):

أنا في مكة ودار أبي سفـ
ـيان حبلى بالطغمة الجهّال
فأرادوا أن ينقذوا الشرك منه
بغوى كل فاتك مغتال
فسروا في الدجى - فهب علي
من فراش النبي سيف نزال
وقفوا دونه حيارى وهم أد
رى بوقعات سيد الأبطال
فانثنوا هاربين وانتلقت يثـ
ـرب مزهوة بيوم الوصال
وأفاقت على صباح جديد
ملء آفاقه آذان بلال

❖ ❖ ❖

هـ - معركة بدر: يتوقف أبو ريشة طويلاً عند معركة بدر في القصيدة الهمزية ٢٤ بيتاً، ولعله يدرك جيداً أهمية هذه المعركة في ترسيخ الدعوة الإسلامية وتثبيت دعائم الدولة الوليدة. بينما نراه في قصيدته الدالية الأولى يتحدث عن معركة بدر في بيتين[٢٨]:

يوم بدر فضّ النزاع وبث الر
عب في كل أشهب صنديد
فقريش مغلوبة وأبو سفيان
في شبه رجفة الرعديد

وفي النونية في بيتين[٢٩]:

هتفوا بالجهاد وانطلقوا في يـ
ـوم بدر أهلّة الميدان
وقريش دون القليب رماح
تتشظى على صخور الهوان

بينما نراه يسهب في الهمزية في وصف المعركة ونتائجها ودور عليّ فيها. ففي الجانب السلبي نرى أبا سفيان يهرب بقافلته، وجيش قريش يستعد للحرب ويبرز «شيبة» للقتال فيصرعه عليّ [علماً بأن عليا يقتل الوليد بن عتبة، وحمزة يقتل شيبة بن ربيعة، ويلتقي عتبة بن ربيعة بعبيدة بن الحرث فيجرح كل منهما الآخر، وينعطف حمزة وعليّ على عتبة فيقتلانه][٣٠]. يقول أبو ريشة في المعركة ونتائجها[٣١]:

وقف الحق وقفة عند بدر
شحذت في الغيوب سيف القضاء
ووراء التلال ركب أبي سفـ
ـيان يحمي سرية الفيحاء
وقريش في جيشها اللجب تسعى
بين وهج القنا وزهو الحداء
بلغت منحنى القليب ولفّت
من عليه ببسمة استهزاء
وأرادت أكفاءها، فتلقاها
على ذؤابة الأكفاء
جزّ بالسيف عنق شيبة، وارتـ
ـد إلى صحبه خضيب الرداء
فطغى الهول والتقى الندّ بالنـ
ـدّ وماجا في لجة هوجاء
وعيون النبي شاخصة ترقص
في هدبها طيوف الرجاء
ودنت منه عصبة الإثم والمـ
ـوت على راحها ذبيح عياء
فرماها بحفنة من رمال
ورنا ثائر المنى للعلاء
ودعا شاهت الوجوه، فيا أر
ض اقشعري على اختلاج الدعاء

❖ ❖ ❖

قضي الأمر يا قريش فسيري
للحمى واندبي على الأشلاء
واحذري الطيب أن يمسّ غلاماً
في نديّ أو غادة في خباء
وأعدّي للثأر حمر المطايا
واحشديها للوثبة الرعناء
يوم بدر، يوم أغرّ على الأيـ
ـام باق إن شئت أو لم تشائي

ركز الله فيه أسمر لواء
وجنا الخلد تحت ذاك اللواء

وعلى هامش بدر، يمر أبو ريشة في بيت واحد على معركة «أحد» ثم فتح مكة وانتصار المسلمين في بضعة أبيات[٣٢]:

طوى الحول وانطوى أحد فيه
ولم تحملي سوى الضراء
أي ذل على جفونك يعوي
وركاب النبيِّ ملء العراء
حلَّ في مكة ووجهك في التـ
ـرب خضيب ووجهه في السماء
ومشى للصلاة والكعبة السمحة
في غمرة من النعماء

ويذهل المؤمنون.. فالرسول قد ودع الحياة، وعمر الفاروق يكذّب ذلك ثم يصحو على الحقيقة[٣٣]:

وجم المؤمنون في رهبة الظن
وناموا على رؤى سوداء
أحمد ودّع الحياة فيا فار
وق أقصر ما فيك من غلواء
كل حيّ رهن الفناء وتبقى
آية الله فوق طوق الفناء

وفي اللامية يقول[٣٤]:

كل حي إلى الزوال وتبقى
آية الله فوق طوق الزوال

❖ ❖ ❖

و- الفتوحات الإسلامية ودورها الحضاري:

منذ القصيدة الأولى «الدالية» عام ١٩٢٥، يرصد أبو ريشة معارك البطولة في التاريخ الإسلامي كاليرموك والقادسية[٣٥]:

مزقت بالكتائب الخرس روما
ويأبطالها الغزاة الصيد
وضفاف اليرموك ترسل منها
زمزمات الحداء لابن الوليد
جولة كفّنت بها الروم حلما
بين أنقاض صرحها المعهود
وكأن اندحارها لم يفتّ الفـ
ـرس عن نشر بغيها المعهود
مزقته في القادسية تلك البـ
ـيض والسمر في أكفّ الأسود

وقد أوضح أبو ريشة الأفق الحضاري لتلك الفتوحات وركز غير مرة على عواصم الخلافة: دمشق - بغداد- غرناطة. (علمًا بأن عاصمة الغرب الإسلامي هي قرطبة) ونراه يربط هذه العواصم بشخصياتها تارة. ويذكرها مجردة عن الشخصيات تارة أخرى.

فيقول في الدالية[٣٦]:

إن في الشام من معاوية السمح
بقايا من الدهاء السديد
وببغداد مسحة من نعيم
تتغنى بذكريات الرشيد
وبغرناطة من الملك الناصر
آيات روعة التشييد
أمة يعربية تركت في
مسمع الدهر آية التمجيد

وفي الهمزية يكرر المعنى نفسه بعد أن

يحذف أسماء الشخصيات ويكتفي بالمدن(٣٧):

يانجيَّ الخلود تلك سرا
ياك على كل ربوة غنّاء
حملت صبوة الشام وفضّـ
تها أريجًا على فم الزوراء
وشجتها غرناطة فشفت منـ
ـها فؤاد الصبية الحسناء
فإذا الأرض في عرائسك الأبكار
مغنى سنى ومجلى سناء

وفي قصيدة يا رمل يتحدث عن الفتوحات ودورها الحضاري(٣٨):

والفتح يغمزها حتى إذا وثبت
لم تبق في الشرك لا عربا ولا عجما
فازّينت بالبناة الزهر مملكة
العدل ما شادها والحق ما دعما
نعمى أضاءت على الأيام وانطفأت
فيا لياليَ ادفقي من بعدها ظلما

هذه الحضارة التي ارتبطت بالهدى النبوي وبالحق وبكرامة الإنسان(٣٩).

فمضوا في الحياة يبنون فيها
ما أراد النبي من بنيان
حملوا آية الهداية نبـ
ـراس سبيل للتائه الحيران
فإذا الفتح نصرة الحق في
الأرض ومجلى كرامة الإنسان

ويكرر المعنى نفسه في اللامية(٤٠):

أنا في مكة وتلك سرايا الفتح فيها
في زهوة واختيال
عقدت بالشموس هدب أمانيها
وسارت على رقاب الليالي
ومنار القرآن يهدي خطاها
في الدياجي لصالح الأعمال
أطلعت ما اشتهى لها الحـ
ـق أن تُطلع للخافقين من أشبال

* * *

ز - يرتبط الإسقاط المعاصر في قصائد عمر أبو ريشة بتصويره الإحباط والهوان والتمزق الذي يعيشه العرب في عصرهم الحديث، ويبحث عن علاج لهذا الواقع المتردي، فيراه في رموز النبوة وإشعاع الصحراء التي نبتت فيها تلك النبوة، ويراه في الشخصيات التي تحدث عنها واستشعر فيها البطولة والصدق والتفاني، فاستحضر صفاتها لعلها تكون بلسمًا للحاضر المريض. يقول في الدالية(٤١):

أسكرتهم لذائذ الترف الأهوج
عن يقظة القضاء العنيد
وخبت نارهم وصبت عليهم
عاصفات التعذيب والتنكيد
يا عروس الرمال يا قبس التا
ئه في مهمه الضلال المبيد
انظري فالجموع شاخصة الأبصـ
ـار ترنو إلى ضياك الوحيد

ويؤكد المعنى نفسه في الهمزية(٤٢):

يا عروس الصحراء ما نبت المجد
على غير راحة الصحراء

كلما أغرقت لياليها في الصمت قامت عن نبأة زهراء
فأعيدي مجد العروبة واسقي
من سناه محاجر الغبراء
قد ترف الحياة بعد ذبول
ويلين الزمان بعد جفاء

وفي «يا رمل» يقول مؤكداً [٤٣]:

يا رمل رجع حداء في مسامعنا
هل حمّل الركب بشراه وما علما

وفي النونية يرتفع صوته الغاضب[٤٤]:
ويصبح الإسقاط المعاصر أكثر مباشرة:

أنا يا رب من بقايا سيوف
ثلمتها مضارب الحدثان
تلك أوثانها تعود ولكن
ليس فيها براءة الأوثان
فاستكانت لا بارك الله في
صبر ذليل ولا بكاء جبان
قلت ذاك الجريح في القدس في سيناء في الضفتين في الجولان
أسقطت مشعل النبوة في الليل وأرخت للتيه كل عنان
لو مشت في سنا هداه لكان
النجم في ركبها من الندمان

وفي اللامية يزداد اقتراباً من المباشرة ويربط الماضي المجيد بالحاضر الذليل بما فيه من تجزئة وخيانات مشيراً بوضوح إلى اتفاق كامب ديفيد[٤٥]:

يا عروس الرمال طاب على نجواك
عمري وكل ما بي صفا لي
فض تشرين ما أقام حزيران
على دربنا من العذال
عاد من غيهب النوى ذلك المارد والمجد طيع ومُوال
قل لمن شاء راحة في ضفاف
النيل من بعد وثبة استبسال
ليس عاراً أن في النضال عثرنا
إنما العار في اجتناب النضال
ربع حطين موحش يا صلاح الدين
إلا من ذكريات غوال
سر بنا صوبه وصل بنا في القدس
واضرب حرامه بالحلال

ثالثاً - شخصية خالد بن الوليد:

ليس غريباً أن يكون خالد الشخصية التاريخية الوحيدة التي خصّها الشاعر بقصيدة مستقلة من شخصيات عصر النبوة، باستثناء الرسول الكريم.

ففي حين نجد أسماء كثيرة تمر مروراً عابراً، وأحياناً لتكملة قافية أو وزن شعري، نجد أن خالداً يسكن ذهن الشاعر وقلبه، ويشكل رمز البطولة الكبير في التاريخ العربي، ذلك التاريخ الذي جعله الشاعر ملجأ ذكرياته ومخزن أمنياته وميدان تطلعاته المستقبلية.

كتب الشاعر قصيدة «خالد» عام ١٩٣٨. وكان في الثلاثين من عمره، وقد نضج شعراً وخبرة، واستقامت له القوافي.

وقد استحضر خالداً ليرى فيه الأمثولة، في واقع سياسي ممزق بثياب

الاحتلال، وواقع اجتماعي وحضاري مزعزع. فكأنّ خالداً يحمل في يمناه منارة الطريق، وكان خالداً البطل هو الذي سيعيد الحق إلى نصابه(٤٦):

لا تنامي يا راويات الزمان

فهو لولاك موجة من دخان

راويات الزمان هل شعر الر

مل بنفض الغبار عن أرداني

نفحات النبي والفتح والعلياء

والعز والندى والبيان

رعشات في أضلعي ماجت الصـ

ـحراء فيها وماج فيها افتتاني

هكذا نرى مفردات الشاعر تلاحقه في معانيه التراثية:

الرمل- الفتح- النبي- الصحراء.. إنها الرؤية التي تعكس بنيته الثقافية، وإنها اللغة التي ألف من خلالها التعبير ونسج الصور.

في قصيدة خالد أجزاء متناغمة منسجمة تتصاعد فيها النبرة، وتتراكب الصور، وتخلص إلى الإسقاطات المعاصرة.

آ - ففي الجزء الأول يقف الشاعر مع مقدمته الفلسفية التأملية التي أشرنا إليها، والتي تمثل نظرته العميقة لمفهوم التاريخ(٤٧):

تتوالى عصوره وبها منـ

ـك ظلال طرية الألوان

حسبُها أن أردّها لك من قلـ

ـبي صلاة ومن شفاهي أغاني

ب - ويخصص الشاعر الجزء الثاني بأكمله لمعركة «أحد» ودور خالد فيها، ويضع الشاعر خالداً في إطار إيجابي رغم دوره في هزيمة المسلمين في تلك المعركة. فالشاعر يحسن ربط الأمور ببعضها بأسلوب (حسن التخلص). ويرى في دور خالد في معركة «أحد» بداية الانعطاف نحو الإيمان.

ولعل الصور الفنية الرائعة في هذا الجزء تتفوق -في رأيي على كثير من الأعمال الشعرية الأخرى لعمر أبو ريشة. إنها قطعة من ٢٦ بيتاً يرسم فيها بداية الاستعداد للمعركة لدى مخزوم وقريش، ونهاية المعركة وقد دار برأس خالد «هاجس رحماني» ورأى فيه الرسول الكريم بطل المستقبل «ابن الوليد زغردة النصر» ورأى فيه الفاتح العظيم الذي «يضرب شرق الأرض بالغرب مشرق الإيمان».

لنرافق الشاعر في هذه اللوحة الرائعة عن معركة أحد وخالد وانعطافه بعدها(٤٨):

ما أرى هذه ذوائب مخزوم

وهذي خيامهم والمغاني

ما لهم زيّغ الحلوم يعدون

كريم الهشيم للنيران

سدلوا الأزر مغضبين وشدوا الخـ

ـمر واستلأموا اليوم رهان

يطلبون النبي في «أحد» الثأر

طاغ لم يثنهم عنه ثان

وامتطوها مذاكياً تخطف الأرض
وعضاتها على الأرسان
«أحد» لاح حين لاح عليه
عالم ضمن هيكل إنساني
زرع الحق في كتاب مبين
وحماه بكل عضب يماني
كيف يطوى الحسام والجاهليـ
ـات هيام الأوثان بالأوثان

* * *

وثب الهول وثبة فلّت البيض
وشظت عوالي السمّران
وعدا المؤمنون في غفلة النـ
ـصر وراء الأسلاب كالعقبان
ودوت صيحة النبي فثابوا
فإذا هم وفي قبضة العدوان
وإذا المشركون عاصفة هوجاء
تدمي جوانب الميدان
وفتاهم ذاك المطوح بالهام
مثير الإعجاب في الفرسان
دفع المهر مغضباً، فكبا المهر
أمام النبي بعد حران
فانتضى سيفه وهمّ فلم يقوَ
ولم تنطلق له قدمان
فارتضى بالسجال وارتدّ حرّان
وفي النفس هاجس رحماني

* * *

أطرق المؤمنون والأمل العا
تب ينذى على الجباه الحواني
كل نفس في السر سائلة
من أين ذاك الفتى العجيب الطعان
لم يلح قبل في كنانة مخزوم
سنان كمثل ذاك السنان
لا تزيغوا، صاح النبي،
فلولا الزيغ لم تطرقوا على الخذلان
الهوى الدنيوي والهدف العلـ
ـوي في النفس ليس يلتقيان

ج

أعلمتم، من الفتى المتثني
بوشاح البطولة الأرجواني
إنه ابن الوليد زغردة النصـ
ـر وأنشودة الجهاد الباني
مرّ في ناظريّ طيفاً بعيداً
عبقري النضال ثبت الجنان
وكأني أراه يضرب شرق الأر
ض بالغرب مُشرق الإيمان
وأرى كبرياءه دامغة التكفير
مسفوحة على القرآن

* * *

هذه البراعة في رسم صورة خالد في معركة أحد:

- الذكاء والبراعة في الميدان العسكري.
- انكفاء خالد أمام الرسول وبداية تساؤله وقلقه.
- إعجاب المسلمين بالبطل رغم أنه عدو.
- الرؤيا النبوية للمستقبل حول خالد الريادي.

الصفح النبوي المبكر «دمعة التكفير مسفوحة على القرآن».

هذه البراعة في رسم صورة إيجابية للبطل في معركة «أحد»، رغم أنه كان السبب المباشر في تغيير مجرى المعركة ونتائجها وهزيمة المسلمين فيها.

إنها البراعة لدى أبو ريشة، المعجب ببطولة خالد، وكأننا نستطيع أن نضع عنواناً لتلك القصيدة «البطولة الإنسانية المطلقة».

ج - صورة خالد بطل اليرموك:

ينتقل أبو ريشة ببراعته المعهودة وحسن تخلصه من معركة أحد وقد اهتز خالد من أعماقه.

ويفتتح أبو ريشة هذا الجزء من القصيدة، أو الملحمة، أو السيمفونية الخارقة، بقوله: صدق الوعد. إنه الوعد الذي رآه الرسول الكريم: «**وكأني أراه يضرب شرق الأرض بالغرب**»(٤٩).

صدق الوعد، فالفتوح توالى
وصدى خالد بطل مكان

ج

أينما حل، فالمآذن ترجيـ
ـع آذان المهيمن الديان
وبدا الروم في ضلال مناهم
شوكة في معاقد الأجفان
فأتاهم بحفنة من رجال
عندها المجد والردى سيّان
ورماهم به، وما هي إلا
جولة، فالتراب أحمر قان
وضلوع اليرموك تجري نعوشاً
حاملات هوامد الأبدان

❖ ❖ ❖

وينعطف الشاعر أبو ريشة في سياق الجزء الثاني نحو موضوع أثير لديه هو عزل الخليفة عمر لخالد عن قيادة جبهة الشام، وتسليمها لأبي عبيدة، وتبرز براعة الشاعر من جديد في تقديم صورة فيها إيماءة من العتب لهذا القرار، وفيها إعجاب بشخصية خالد الذي تلقى القرار بنفس المؤمن المطيع لقادته(٥٠).

هلل المؤمنون واهتزت البشـ
ـرى تروّي حناجر الركبان
فإذا خالد على كل جفن
خطرات من الطيوف الحسان
سمر الغيد في الليالي الكسالى
وهوى الصيد في الزحام العوان
فتنة خيف أن يشيع بها الـز
هو فتلوي بالقائد الفنّان
فنحاه الفاروق، فانضم للجـ
ـند فخوراً بعزة الإذعان
وتراءى أبو عبيدة في الفـ
ـيحاء يحمي قيادة الفرسان
وفتى النبل خالد يقحم الأسـ
ـوار في نخبة من الفتيان
لم تزعزع من عزمه إمرة الفـ
ـاروق بل فجّرته فيض تفان

وإذا راضت العقيدة قلبًا
فمن الصعب أن يكون أناني

ويبدو اهتمام شاعرنا بهذه القضية في إفراده قطعة شعرية خاصة من ثلاثة أبيات تتحدث عن تحية عمر لخالد وموقف خالد من ذلك(٥١):

يا من رأى فارس اليرموك يخلفه
أبو عبيدة والهيجاء تستعر
دعا سريته الغضبى وقال لها
وبسمة الفخر في خديه تنتشر
إنا نقاتل كي يرضى الجهاد بنا
ولا نقاتل كي يرضى بنا عمر

د - وقفة معاصرة مع خالد:

يختم أبو ريشة قصيدته التاريخية الرائعة بوقفة مع خالد يسائله من خلالها عن هموم أمته المعاصرة، ويستحضر بطولته علاجًا لتلك الهموم. وهو في هذا الجزء عنيف ناقم متمرد، ولكنه متفائل بشعبه واثق به رغم تخاذل الحكّام(٥٢):

يا مسجّى في قبة الخلد يا خالد
هل من تلفت لبياني
أنا من أمة أفاقت على العز
وأغفت مغموسة في الهوان
عرشها الرثّ من حراب المغيرين
وأعلامها من الأكفان
لا تقل ذلت الرجولة يا خالد
واستسلمت إلى الأحزان
حمحمات الخيول في ركبك
الظافر مازلن نشوة الأذان
قم، تلفت، تر الجنود كما
كانوا منار الإباء والعنفوان
ما تخلوا عن الجهاد ولكن
قادهم كل خائن وجبان

* * *

روايات الزمان مالي أناجيـ
ـيك ومالي أغصّ بالأشجان
اغسلي الذكريات عني فمالي
باحتمال العبء الثقيل يدان

ج

أو فسيلي مراوداً تنثر الكحل
ضياء في مقلة الوسنان

رابعًا - شخصية سيف الدولة:

يقفز أبو ريشة من عصر النبوة عبر القرون، ليحط الرحال في حلب الحمدانية، وهو في كل ذلك باحث عن البطولة في عصر أفقر من البطولة، عصر شهد فيه الشاعر شعبه تمزق أرضه، وتسبى حقوقه. وكان سيف الدولة نموذجًا للبطل العربي الذي تصدى للغزو الأجنبي رغم عدم تكافؤ القوى. وسطر بذلك صفحات خالدة في سجل التاريخ العربي.

يصف أبو ريشة بطولة سيف الدولة في قصيدة تحمل هذا العنوان. نشرها عام ١٩٤٠ في مجلة الحديث. وفيها يرى أبو ريشة في سيف الدولة صورة المجاهد، وصورة الباحث عن وحدة الأمة المجزأة، وصورة المقاتل عن حقه ووطنه(٥٣):

لمحتك في موكب الأعصر

نجي الأساطير من عبقر ... وفي جفنه حلم مخصب
وعن جانبيك قيان الخلود ... أطل على مرتع مقفر
ترنح بالناي والمزهر ... فما «حلب» إنها وثبة
مفاتن من أيها تحمل الطـ ... من الخيل في شوطها الأقصر
ـيوب إلى غدنا المضمر ... أتقنعه ومدى أفقه
ألا أين مجد تسيل النجـ ... يكسّر أجنحة الأسْر
ـوم على ذيل مئزره النيّر ... فما كان إلا ليكسو الجهاد
وأين فتى في الشباب الطر ... مطارف إيمانه الأزهر
يّ تكشف عن ساعدي قسور ... فمن ملعب بالدما مسعر
أتى الملك بين انعتاق الخـ ... إلى ملعب بالدما مسعر
ـطوب مخضبة الناب والأظفر

هوامش

١- ذي قار ص ٩٦ المكتبة الحلبية ١٩٣١.
٢- ذي قار ص ٩٨ المكتبة الحلبية ١٩٣١.
٣- ذي قار ص ٨٠ المكتبة الحلبية ١٩٣١.
٤- شعر أقدمه إلى الفن ص ١٧٩ مطبعة العصر الجديد حلب ١٩٣٦.
٥- من عمر أبو ريشة مطبعة الكشاف بيروت ١٩٤٧.
٦- من عمر أبو ريشة ص ١١٢مطبعة الكشاف بيروت.
٧- من عمر أبو ريشة ص ١٦٤ مطبعة الكشاف بيروت ١٩٤٧.
٨- مختارات المكتب التجاري بيروت ١٩٥٩.
٩- ديوان عمر أبو ريشة دار العودة بيروت ١٩٧١.
١٠- أمرك يا رب دار الأصفهاني - جدة.
١١- شعر أقدمه إلى الفن ص ١٧٩.
١٢- من عمر أبو ريشة ص ١١٢.
١٣- من عمر أبو ريشة ص ١٦٤.
١٤- أمرك يا رب ص ٢٣.
١٥-أمرك يا رب ص ٣٧.
١٦- من عمر أبو ريشة ص ١١٣/١١٤.
١٧-أمرك يا رب ص ٢٥.
١٨-أمرك يا رب ص ٤٠.
١٩- شعر أقدمه إلى الفن ص ١٨٢.

٢٠-أمرك يا رب ص ٢٤.
٢١-أمرك يا رب ص ٤٠.
٢٢-من عمر أبو ريشة ص ١١٦.
٢٣-أمرك يا رب ص ٤٣.
٢٤-من عمر أبو ريشة ص ١١٥.
٢٥-أمرك يا رب ص ٤١.
٢٦-أمرك يا رب ص ٩٩.
٢٧-أمرك يا رب ص ٤٥.
٢٨-شعر أقدمه إلى الفن ص ١٨٤.
٢٩-أمرك يا رب ص ٢٧.
٣٠-غزوة بدر السحارص ٤٨.
٣١-من عمر أبو ريشة ص ١١٩.
٣٢-من عمر أبو ريشة ص ١٢٢.
٣٣-من عمر أبو ريشة ص ١٢٣.
٣٤-أمرك يا رب ص ٥٠.
٣٥- شعر أقدمه إلى الفن ص ١٨٥.
٣٦- شعر أقدمه إلى الفن ص ١٨٧.
٣٧-من عمر أبو ريشة ص ١٢٣.
٣٨-المختارات ص ٢٥٠.
٣٩-أمرك يا رب ص ٣٠.
٤٠-أمرك يا رب ص ٥٠.
٤١- شعر أقدمه إلى الفن ص ١٨٨.
٤٢-من عمر أبو ريشة ص ١٢٤.
٤٣-من عمر أبو ريشة ص ١٦٤.
٤٤-أمرك يا رب ص ٣٣.
٤٥-أمرك يا رب ص ٥٢.
٤٦-أمرك يا رب ص ٧٩.
٤٧-أمرك يا رب ص ٧٩.
٤٨-أمرك يا رب ص ٨٢.
٤٩-أمرك يا رب ص ٨٦.
٥٠-أمرك يا رب ص ٨٧.
٥١-أمرك يا رب ص ٧٣.
٥٢-أمرك يا رب ص ٨٨.
٥٣-مجلة الحديث السنة (١٤) ص ٩٤.

❖ ❖ ❖

الإبداع

شعر

- والعصف يحل — فؤاد كحل
- إيقاعات للورد الغارب — عصام ترشحاني

نص

- العودة إلى الوطن — فاضل السباعي

والعصفُ يحلُ

شعر

فؤاد كحل(*)

لم تفارقني من المنزلِ
حتى آخر الغابةِ فيروزُ
ولم تتركْ فؤادي لحظةً
- مثلكِ -
والشمسُ تُطلُ...

* * *

(*) فؤاد كحل: شاعر سوري
- العمل الفني: الفنان علي مقوص

كنتِ في الصوتِ تجيئينَ
ومن خلفكِ أشجارٌ
وأطيارٌ
وأنهارٌ
وشمسٌ ورياحينٌ
وأطفالٌ وظلٌّ...
كُنتِهَا
كانتْكِ
والبهجةُ تتداحُ

❖ ❖ ❖

على طولِ الأغاني
رغمَ هذا الحزنِ
والرعبُ الذي صارَ
على الدنيا يَظلُّ...

❖ ❖ ❖

كنتُما عرسينِ للرؤيا
وللنُّعمى
وما يولدُ في القلبِ
وقد طافَ بهِ النورُ صباحاً
وبقايا الروحِ
أقمارٌ وفُلٌّ...

❖ ❖ ❖

وأنا أركضُ
خلفَ الحلُمِ الهاربِ
من غصنٍ
إلى موتٍ
إلى نارٍ

❖ ❖ ❖

ومن شكلٍ إلى معنىً إلى...
علَّ الأماني تتوالى
في البداياتِ
فيزدادُ الأملُ...

❖ ❖ ❖

كانتِ الأزهارُ
في الدربِ تناديني
لتغدو باقةً
يحملُها القلبُ
إلى كوكبكِ الأبيضِ
حيثُ الحبُّ كالفجرِ
الذي يفجأُنا
في فسحةِ الغربةِ
مذ صارَ يهلُّ...

❖ ❖ ❖

كانتِ الأطيارُ من حوليَ
تشدو فرحاً
بالفرحِ البازغِ في الروحِ

وتهمي برفيفٍ مدهشٍ
والليلُ يعدو مسرعاً
يخطفُ ماهرٌ سريعاً
من ظلامٍ ضائعٍ
ثُمَّ (يفلُّ)...

❖ ❖ ❖

كنتِ...
كانَ الصوتُ...
فاخضرّتْ مع الأحلامِ
رؤيا الخصبِ
والعرسُ الذي رافقني
في رحلةِ الصبحِ
تمادى جيداً في القلبِ
وانسابَ كنهرٍ رائعِ الشّلالِ
وامتدَّ عظيماً
في سهوبِ الروحِ والنجوى
وقد فوَّحَهُ
الوقتُ الأجَلُّ...

❖ ❖ ❖

كيفَ قدّمْتُ لكِ الوردَ صباحاً
رغمَ هذا الألمِ الطاغي
على روحي؟
كأنّي لم أكُنْ يوماً رماداً



أو دماً تنزفُهُ الأحلامُ
أو موجاً منَ الحزنِ
وأوهاماً
لها أرضٌ وأشجارٌ وظلٌّ...
فَرِحاً كالطفلِ!
كم كنتُ نبيذيّاً
وكم ضوَّ أني عشقُكِ
والعصفُ يَحِلُّ...!

إيقاعـات للـورد الغـارب

شعر

عصام ترشحاني (*)

آخـر الشـعـر

هُنا..
آخرُ الشعرِ،
فِضّةُ ماء الجحيم
وَنَثْرُ النهائيّ
في الخَفَقانِ
هُنا..

(*) عصام ترشحاني: شاعر من سورية.
- العمل الفني: الفنان جورج عشيّ.

يستوي الكائن السرمديُّ
على المستحيلِ
فلا تفزعي..
إنَّهُ الانفطار البهيُّ
الذي يصهر الكونَ
في الكلماتِ
انظري..
كيف تغفو البلادُ
على ساعدي..
إنّ ما يشغل الأرضَ
في صورة الأرضِ
تلك الحدوس التي تختفي
في منازل روحي
وفي خصلات الظنونِ
وفي قُبّرات يدي
هل تَرَيْنَ الضبابَ الذي
في حريق اليقينِ
سندخل في الشكِّ
ندخل في غبطة البلبلةْ..
فاقرئي الماء.. يا آية النارِ
منْ حيرة الأسئلة..

لهــاث الخفــاء

أنا مَنْ تسلّقَ،
نَهْدَ السحابة
ثم أبَحْتُ التصوّفَ
في لذة لا تراني
أنا ترجمان الزمرّدِ،
عَرّافُ .. ماء الجنونِ..
واشهدُ..
حين يفيضُ
لهاث الخفاءِ
ويمتد حتى
بروق الخرابِ
سِجالُ الرغائبِ
أنّكِ...
إيلاف ما انشقَّ
عن ظُلمتيْنِ،
ورحمانةُ النارِ،
في الخافقينْ..

عســـل الفيروز

كانت دمعة وطني

تهمي..

بين العاشقِ

والمعشوق وتحرقني

حين بِشَمْسَيْنِ من الليلك

والصّبواتِ

دَخَلَت إلى بيتي...

ما خامَرَني الشكُّ،

بأنّ امرأةً

من بحر التّبّانةِ

نَزَلتْ لغتي..

وبمصباح الأزل الآتي

غسلت وقتي

يا امرأة..

من فردوس البَغْتَةِ

مَنْ قَلَّبَ جمري

بين يَدَيْهِ

وَمَنْ أبقى



عسل الفيروزِ

على شفتي؟

الــورد الغــارب

ناديتُ عليكِ

لندخل في شفق المعنى..

آه..

في قبلة صمتكِ ماءٌ

ما أعذبهُ

ماءٌ.. حَطَّ على شفتيَّ وغابْ..

هل كان يشيرُ إلى أقصاهُ

ليخطف ناراً مني

أمْ كان الورد الغارب فيهِ

يواسيني؟

ناديتُ لنركض في الإشراقِ،

وفي لَوْن الحلم،

بعيداً.. في غاباتٍ

تتنزّهُ داخل لغتي

ناديتُ على سَهَرِ المِسْكِ

..لنمسك بالخصر الباهي للحرية..

آهِ.. ما أبلغَ ياقوتكِ

وهو يشفُّ..يشفُّ..ويعلو...

ناديتُ.. فلم تستيقظ فيكِ حديقتنا

كان الظلُّ كمن شهقت فيهِ الروحُ

يجسُّ فؤاد السَّوْسَن..

وأنا...

بالدّمع الحارق والمحروق

أُوَدِّع.. فِلذَّة موتي..

❖ ❖ ❖

١٧٧

العـودة إلى الوطـن

فاضل السباعي(*)

انهمكت ابنتي في إعداد الحقيبتين، تُرتِّب فيهما متاعي الذي جئت به من الوطن مضافًا إليه ما اشتُريَ في لوس إنجلوس، من الألبسة، والطُّرَف، والهدايا أحملها للأحبّة المنتظرين عودتي في دمشق. وكان للمصنَّفات، التي اكتظّت بما سوَّدتُ من أوراق، وبيَّضتُ، وطبعتُ، مواضعُها في الحقيبتين، متفرقةً نُسَخُها - خوفًا من الضياع - في كلتيهما، وفي تلك الثالثة التي سأحملها بيدي. وكانت الخشية عندنا - أنا وابنتي وصهري بشّار - أن يتجاوز وزن كلّ واحدةٍ من الحقيبتين السبعين «باوند»، (ثلاثين كيلو غرامًا تقريبًا)، ذلك أنه إنْ حصل تجاوزٌ دفعنا على الزيادة - وإنْ كانت طفيفة - أجرةَ حقيبةٍ كاملةِ الوزن، فهكذا النظام عندهم، وإلاّ فالتزمْ الحدود!.

(*) فاضل السباعي، قصصي وروائي سوري، من أعماله بضعة وثلاثون كتابًا مطبوعًا ترجم أدبه إلى عشر لغات.

العمل الفني: الفنان جورج عشي.

كان موعد إقلاع الطائرة عند الساعة الثالثة. ولكنّا كسبنا ساعةً بتأخير التوقيت في ذلك اليوم عينه (الأحد آخر أيام تشرين الأول/ اكتوبر)، جلسنا فيها نسترجع الذكريات والسويعات الهنيّة، وما ذهبنا إليه من الأماكن الجميلة والسفرات البعيدة خلال إقامتي ، التي كنت « توعّدتُ» فيها: « إنْ استعصى على الإلهامُ لبثتُ عندكم شهراً واحداً، فإن واتاني بقيت ما دمت أكتب!». وكنت، في هذه السويعة الإضافية، أعبّر عن الامتنان ، والحبيبان - ابنتي وزوجها - يردّدان عبارة: « سوف نرى لكَ فُقْدة!». وأما آخر ما تناولنا معًا من وجبات الطعام، فكان كأسَ الحليب والقهوة والكعك عند السَّحور، وصهري بشّار يقول مُطمئنًا: «سيكون نهارك اليوم قصيرًا، فشمسك تغيب باكرًا والطائرة تتّجه بك نحو الشرق».

لمْ نتأخّر في انطلاقنا من شمال المدينة إلى أقصى جنوبها حيث المطار قريبًا من المحيط الباسيفيكي. وعندما دخلناه لم نتوغّل في « الطريق البيضاوي» الذي تحيط به البوابات الخمسون ، فقد كانت المداخل المؤدّية إلى مكاتب KLM تشغل أوائله ، بما تحمل من الرقم 2. نزلنا أنا وابنتي، ومضى بشّار بالسيارة يودعها المرآب. دخلنا بالحقائب محمّلةً على عربة، إلى حيث قدّمنا بطاقة السفر إلى المضيفة الأرضية، وكانت شابّة سمراء ، فضربت على الحاسوب وقرأت على الشاشة، ثمّ وزنت الحقيبتين، فتبين أنه « «يزيد» لي عندهم أربعةٌ وعشرون باوند، سامحتهم بها، مع علمي بأنّ الحقيبة الثالثة - التي في يدي - مثقلةٌ بما احتشد فيها من متاع، وما حشدت ابنتي في جُعَبها الخارجيّة هنا وهناك من خفيف الأشياء وثقيلها (كالكتب)، ومن الألطاف التي شاءت أن تنفحني بها في اللحظات الأخيرة، مما جعل الحقيبة تضيق بها ويضيق بذلك صدري وأنا متوتّر الأعصاب في ساعة الوداع هذه. وكنت أقول كالمحتجّ: قد ثقلت الحقيبة على يدي، يا سهيرا! ، فتجيبني»لا تقلق، يا أبي، إنّ للحقيبة دواليب تَكْرُج على الأرض!». وبشّرتْنا الشابة السمراء بأنها اختصّتْني بمقعد في الصفّ الأول، وذلك يعني أن يتاح للجالسين فيه أن يأخذوا راحتهم في مدّ الساقين! سألتْ ابنتي مشاغبًا: « وما الذي حملها على هذا الإكرام؟». قالت : «أعجبتْ بلون شعرك الأبيض!»، وضحكنا.

عندنا وافانا بشّار كنّا نتوجّه بحقائبنا إلى التفتيش « الدقيق» لمتاع عربيٍّ مسافرٍ إلى الشرق الأوسط! تسلّموا الحقيبتين، وطلبوا منّا أن نُخلي مكاننا لمن يلينا في الصفّ. ثمّ إنّ الحقيبتين مُرِّرَتا تحت الأشعّة، ونحن نراقب، فلم يبدُ لهم فيها ما يَريب ، فحملهما - مع غيرهما من الحقائب - « البساط المتحرك» إلى حيث الطائرة الجاثمة بقرب بوابتنا.

وتعيّن علينا أخيرًا أن نصعد ، إلى الطابق العلوي، بالمصعد، وقد أزفت ساعة الفراق ، بعد تلاقٍ دام أربعة أشهر ونيِّف.



وكان وداعٌ جَلْدٌ لم تتخلَّله دموع، ولكنها القبلات فقط، و« بدِّكْ توحشنا»، و«ما تشوفوا وحش»! ونبهتْني ابنتي، وما كنت أعلم: « سيطلبون منك عندالتفتيش الشخصي أن تخلع حذاءك!». قلت مازحًا: « وأمشي حافيًا؟»... وكان ذلك آخر ما تبادلناه من عبارات عند رجل الأمن الأسمر... ومضيت إلى الداخل، بحقيبتي اليدوية، أجرّها تارة وأدفعها آخرى، حتى بلغتُ نقطة التفتيش.

كانت أمامي في الصفّ سيدةٌ طلبوا منها أن تخلع - لا تظنوا! - « بلوزتها»، فبدت لي عارية الكتفين، اللتين لم أرهما مغريتين ونحن في هذا الموقف الحسّاس، الذي لم يدم إلاّ دقيقة وبعضها. رفعتُ الحقيبة إلى البساط المتحرّك، وخلعتُ الحذاء ووضعته في سلّة في متناول اليد مع سترتي الخفيفة، وما طلبوا مني أن انضوا عني كنزتي! وأما نقودي المعدنية والمفاتيح فوضعتُها في صحن آخر، وتسلّمتُ كل شيء. وتعيّن عليّ الآن أن أتوجّه إلى البوابة 28، جارًا الحقيبة ورائي، وقد بدأت أتحلّل ممّا اعتراني من توتّر وانفعال.

لم يطل بي الانتظار، فدلفت إلى «النَّفَق الأوكورديوني» المفضي إلى باب الطائرة. وعلى الباب استقبلتني المضيفة الهولندية بابتسامتها الرقيقة. وشعرت بالحرج وأنا أغادر نهاية النفق إلى باب الطائرة، لعَصْلَجة ألمّت بدواليب الحقيبة. ثم انعطفتُ يسارًا حسب التوجيه، فكان عليّ أن أجتاز مدخلا غير ذي اتّساع، لأكون في الجناح الذي سأقضي فيه ساعات عشرًا أو نحوها وأنا في الفضاء فوق الغيوم. ولكنّ الحقيبة التي أسحبها بدت لي، بجُعَبها المنتفخة، أعرض من فُتحة المدخل (أ إلى هذه الدرجة من الدقّة يُحْكِمون المقاييس والأبعاد!). فكان عليّ أن آخذ الحقيبة بالحسنى، بأن أنحني وأحملها بيديّ، وأقلبها نصف قلبة تجعلها ممكنًا تسلُّلها عبر الباب الضيّق. وكنت أدخل الجناح من آخره، وأنا أجرّ وأدفع، والعيون ترقبني: هذا المسافر، الذي يحمل بيديه حقيبة لا تُحمل باليدين! وأنا أخاطبهم في ذات نفسي: لا تظنّوا بي طمعًا في الوزن! إنّ لي عندهم، في الحقيبتين، بضعةً وعشرين باوند، والله! ولكنهم لا يسمعون.

افتقدت مضيفة الجناح، فاضطررت إلى أن أقف في المقدمة، على مشهد من الركاب المكتمل عددُهم، أنتظر ظهورَها. فلما قدمت راعها منظر الحقيبة. واختارت لي خزانة قامت تُفرّغها مما فيها من صغائر، ثمّ تعاونّا معًا في حشر الحقيبة وإطباق الغَلَق عليها، وأنا أقول في نفسي: لك الله، يا ابنتي، على ما حَشَوْت في جوانب الحقيبة، حتى انتفخت جُعَبُها فأريكتني!

كان المقعد الذي آثرتني به المضيفة الأرضية السمراء، يقع في الصفّ الأول، وإلى جواري من الركّاب رجلٌ ضخم - ما كان للمضيفة السمراء أنّ تتذكّر شكله - تبيَّنتُ من الجريدة التي مازال يقرأ فيها أنه هولنديّ. ولم يكن لديّ ما أقرؤه، فمتاعي كلّه أمسى محبوسًا في تلك الخزانة.

ولأعترف أني، وأنا في مقعدي، ما إن بدأ محرّك الطائرة بالهدير، حتى كان «الوطن» قد هجم عليّ وأمسك بي من أقطاري جميعًا، وأخذت أتذكّر الأهل، الأبناء والأحفاد، والأصدقاء، وأستحضر صورة البيت في «نوري باشا»، الحديقة، البِرْكة ونافورتها، الكتب التي تعُمّ البيت وتغطي الجدران، المشاريع التي تنتظرني مؤلّفًا وناشرًا، وما أحمل في عودتي إلى الوطن من نصوص وفصول كنت، وأنا أكتبها في لوس أنجلوس، أتنفّس الوطن، الصغير والكبير، وأتنشّق عبير أرضه وفضائه، وأشاهد عبر الفضائيات ما يُحلّ به من المحن، يزيد في معاناتي أني أقف في الجانب الآخر من الكرة الأرضية.

عندما عادت إلينا المضيفة، مرةً، وهي تدفع أمامها عربةً فيها صنوفٌ من المآكل والمشارب، كان الوقت، الذي يتسرّب من بين أيدينا ونحن قادمون من مغارب الشمس إلى مشارقها، قد اختُزل غيرُ قليل منه. والشمس، التي كانت تنحدر في لوس أنجلوس نحو الغرب، بدت لي الآن ونحن

على أبواب الأطلسي، قد غرقت في خضمّ الباسفيك، وإذن ، فقد حان موعد الإفطار (هل كانت المضيفة اللطيفة تعلم ذلك؟). وحُقَّ لي أن أشارك، الآن ، في الطعام، فكأنني أتناول وجبة الإفطار، وهي رزّ ولحم وسلطة وفطائر حلوة، وشراب أردتُه عصيرًا طازجًا، وأراده جاري الهولندي عصيرًا معتّقًا.

في رحلة الذهاب كنّا، أنا وابني فراس، قد تحاشينا أن تَرِدَ في حديثنا ، ونحن في الطائرة ، كلمة « ابن لادن» مالئ الدنيا وشاغل الناس ، مثل « بوش» مقدارًا بمقدار. ولحظة وردت الكلمة في حديثنا مرة، خُيِّل إلينا أنّ جارنا الذي كان غافيًا ، قد انفتحت عيناه، قبل أن يعود إلى إغفاءته، والآن، وقد عمّت العالمَ الرسالةُ المتلفزة التي وجّهها ابن لادن إلى الشعب الأمريكي منبهًا ومحذرًا، فإنّ الجريدة الهولندية في يد جاري تكتب عنه تحت صورة ملوّنة. ولم أتمالك نفسي، والجريدة مما يوزّع في الطائرة على الركاب، من أن آخذها بعد أن فرغ جاري من قراءتها، وأنتزع منها الصورة والمقالة محتفظًا بهذه القصاصة لنفسي.

بعد وجبة الإفطار – التي لم تكن دسمة، لا ولم تتقدّمها حبّتان من التمر!– أحسست استرخاءً في البدن، فدفعت مسند المقعد إلى الوراء. واتخذت هيئة النائم، ملتحفًا بـ« حرام» صغير من الصوف ووسادة تحت الرأس مما نجده في كل مقعد. ولم يستعصِ عليّ النوم، فغبت – وما كنت أحسب – ساعتين وزيادة، قبل أن أصحو متنشّطًا، ولكن كان في الجانبين وجعٌ خفيف، عالجتُه بأن قمت أمشي في الممرّ ، مغادرًا الجناح الذي أنا فيه إلى ما يليه. ومرّت بنا، بعد عودتي إلى مكاني، المضيفة تعرض الأشربة، فأخذت منها ما انعشني . وعاودني التفكير في أموري وتمادى بي، ولم يقطعه إلاّ أنّ المضيفة عادت بعربتها مثقلةً بالطعام ، فسألتُ نفسي: أتراه السّحور؟! وابتسمت.

والذي كان أني، بعد الطعام، غفوت ثانية. ولما استيقظت أدركت أننا قطعنا المسافة جلّها، وأننا فوق بحر المانش نطير، وأننا أمعنّا في اختزال الزمن، فنحن الآن في سويعات الصباح الذي تلا!

وبدأت الطائرة بالهبوط، ونحن في الفضاء على مشارف مطار أمستردام الدولي، إلى أن لامست دواليبها أرض المدرج بالسلامة. وماج الركاب ووقفوا في انتظار النزول، وما تحركتُ في مقعدي، فقد نويت أن أكون آخر المغادرين، آملاً أن يساعدني أقربُهم إليّ في انتزاع الحقيبة من مكمنها! وكان جَرِّي إيّاها ، لدى اجتيازي الممرّ بها، أهون مما سبق: إنها التجربة! وعلى باب الطائرة تلقّيت من المضيفة كلمة وداع قابلتها بالشكر.

قطعتُ النّفق صعودًا . ودخلتُ صالة المطار ، وتلقّفتُ عربةٌ جعلت فيها متاعي، فإنّ اقتيادها أيسر عليّ من جرّ الحقيبة، وارتميتُ على أول كرسيّ صادفته في ركن

من الأركان المخصصة لاستراحة المسافرين.

استرعت انتباهي، وأنا في مقعدي في ركن من الصالة، شابةٌ تجلس أمامي، كانت تلبس الخفيف. رأيتها تخلع حذاءها وجوربها، وتلبس جوربًا آخر، وتستبدل بحذائها البسيط آخر أطول ساقًا. كانت تستخرج من حقيبتها المحمولة غيارات اختزنتْها، وتعيد إليها ما تستبدل. البلوزة مفتوحة الصدر. ومرّت يدها على شعرها بفرشاة مرةً بعد مرة، ولعلها قطّعت شيئًا من شعرها بهذه الخفقات السريعة وهي لا تُبالي. ورشّت على الوجه والشعر والصدر عطرًا.. وإذا هي، بعد هذا الذي صنعت بنفسها، تبدو لا أجمل ولا آنق، للّه درّهنّ! وهنا أقبل عليها شابٌ وسيم، فتعانقا، ومضيا معًا ذراعًا بذراع. أكان موعدًا غراميًا مُحْكمًا في هذا الموضع من العالم على مشهدٍ منّي ! ما أبرعَهنّ!

في مركز المطار، نظرت إلى الساعة المعلّقة: إنها الحادية عشرة، ففارق التوقيت بين المنطقة التي غادرتها هنالك وبين هذا المكان، ساعاتٌ تسع، أستبقُ بهنّ الزمن! وكنت أعرف أنّ أمامي انتظارًا مديدًا قبل أن تحملني طائرة أخرى إلى وطني، وتأكدت من ذلك بسؤالي الاستعلامات، وعرفت أنّ البوابة التي سأخرج منها إلى الطائرة هي Gates F-12.

أخذت أتجوّل مشيًا على القدمين في أبهاء المطار الممتدّة طولاً، التي تستطيع – إنْ شئتَ – أن تجتازها بعربة، وبالأحرى بسيارة صغيرة تسير ببطارية كهربائية دون ضجيج فكأنها طائرٌ خفيف الظلّ: راكبٌ بجوار السائق واثنان خلفهما يتّجهان إلى وراء، يقود السيارة رجلٌ، أو فتاةٌ ذات شعرٍ أشقر مُسْدَل، أو فتاةٌ سمراء، تسائلك عيونهم إن كنت تريد.

ومع أني لاحظت، من وراء الزجاج مطرًا يرتشق في أرض المطار ورياحًا، إلاّ أني أحسست، وأنا في الداخل، دفئًا يغمرني، فهممتُ بأن أخلع الكنزة، وأربطها على خصري صنيع الشباب! ولكن لماذا لا أحطّها فوق متاعي الوادع في العربة؟

كنت أتسلّى بالفرجة على الناس والمكان. ولم يخطر لي أن أُخرج من إحدى جعبات الحقيبة كتابًا أو مجلة، فبحسبي ما قرأت وكتبت في تلك المدينة المستلقية على شاطئ الباسفيك. إنّ عليّ أنْ أختم كلَّ ما كتبت هنالك بفصل عن رحلة العودة: وها أنذا أشاهد، وأراقب، وأدعُ الذاكرة تختزن: زوجان طاعنان في السنّ جدًّا، يحنو كلٌّ منهما على الآخر، في رحلة يستريحان خلالها في هذا المطار الدولي.

قرقعةٌ هناك وأصواتُ طَرْق.عمال يقومون بإصلاح البساط السائر، الذي ينقلك عبر ممرّات المطار،ينزلون الألواح المعدنية في مواضعها ويطرقون. ولكنْ هناك أيضًا من يتسلّق السقف ويطرق. صيانة وترميم.

فتاةٌ عازفةُ كمان (تشيللو)، تحمل آلتها الضخمة مودعةً في صندوقها، بأن تعلّقه على ظهرها بسُيُور، يرحّبون بها ويُيَسِّرون أمرها.

دخلت أحد المقاهي، ولم أتناول شرابًا أيّ شراب، فقد عزمت على متابعة الصيام، ونهارات المسافر القادم من الغرب تتآكل سويعاتها في أثناء اتجاهه نحو الشرق. تفرّجت على الشاربين المتحدّثين بهدوء أو بجلَبة، لعلّهم رجالُ أعمال دوليون يجتمعون في هذا الملتقى.

كان الشوق عندي يغلب الملل. لم أحسّ بالتعب ، وقد أبعد النعاسَ عني ماستسنحتُه من فُرَص النوم وأنا في مقعدي بالطائرة.

طفقت أتجوّل، وأختزن المشاهد والمرئيات، قبل أن تقودني قدماي – والعربة رفيقتي – إلى الجناح الذي يضمّ البوابة الرقم 12 ومنها سوف تنطلق طائرة الـ KLM في طريقها إلى دمشق.

ما إن جلست حتى اقبل عليّ رجلٌ، تبينت فيه سيماء العربي، قد ترك مكانه بجوار زوجته ليسألني:

– الأخ من سورية؟

احسست بحبٍّ لهذا السائل . أجبت

– نعم .

– سمعتَ أنهم « ينطونا»، نحن العراقيين ، « الفيزا» في مطار دمشق.

– لا علم لي بهذا . ولكن ما دمت سمعت بذلك فلا بدّ أنه صحيح. إنّ سورية وطن مفتوح القلب لكلّ العرب، ولغير العرب أيضًا

وبدا أنه ارتاح لعبارتي إلتي تجاوزت حدود الإيجاز، فجلس إلى جانبي متطامنًا، وقد بدا لي أنه يناهزني سنًا. قال مُفيضًا:

– أنا عراقي من كركوك، وزوجتي سوريّة من القامشلي . نقيم من زمان في ديترويت، متجنّسَين.

علّقتُ:

– المدينة التي يكثر فيها العرب.

نادى زوجته:

– الأخ سوري – كما توقّعتِ – من بلدك. تعاليْ.

وكان لابدّ من أن يدور الحديث عن العراق وما ينصبّ عليه من الويلات. ونظرت، فرأيت حولي، في هذا الركن، كثيرًا من المسافرين إلى دمشق، القادمين من الولايات المتحدة وغيرها . وكان الحوار السائد يجري باللهجة العراقية، فتبينّت أنّ العراقيين، الذين يتخوّفون زيارةً وطنهم الحبيب في هذا الظرف العصيب، يتواعدون لالتقاء الأهل في وطنهم الحبيب الآخر المتاخم للعراق . راقت لي اللهجة، التي شدّما ألفنا سماعها في الأشهر الأخيرة عبر الفضائيات، مثلما كنّا ألفنا سماع اللهجة الفلسطينية، في هذا الزمن الحزين. وهي ذي اللوعة والقهر والاغتراب ، تتسرّب إليّ حتى تمسّ شغاف قلبي.

التقط سمعي:

- أنا أمّي بغدادية ، وأبي من الكُرد، ضاع أثره منذ عشر سنين.

إنهم يتعارفون ، وبـ « الإثنيّة» يتكلّمون.

- أنا أبي شيعي ، وأمي سنيّة من سامراء.

وذكروا« عبد الكريم قاسم»:

- كان أبوه من السنّة، ولكن أمّه شيعيّة ، لذلك رضي به شيعةُ العراق.

شابّة، بدت لنا سورية، تركت زوجها بجوار جهاز الهاتف العمومي، وأقبلت نحونا تسأل إن كان بين الحاضرين من يصرف لها« بنكنوت» أمريكي بقطع معدنية لتُجري مكالمةً مع دمشق؟

- كم يلزمك؟

ومنحوها حاجتها دون مقابل ورقيّ!

قالت تحاورهم:

- يقولون أنه أصبح الآن في دمشق نصف مليون عراقي، يسكن معظمهم «جَرْمانا»، وأنّ أسعار البيوت ارتفعت!

قالت عراقية:

- أقاربنا يسكنون في «دُمَّر».

خُيّل إليّ، وأنا أستمع، أني قد وصلت دمشق.

قالت عراقية أخرى:

- نحن أحببناك . عندك أخت، أصغر ،أكبر ؟ ابننا مهندس في أمريكا!

- عندي أخت أكبر مني بسنتين، اسمها « نور».

- أعطيني رقم هاتف بيتكم (قرؤوا الرقم) أنت ساكنة في « باب توما»؟

- لا، في « القصور».

- كيف تزوّجتِ قبل أختك؟!

- أنا « رحت خطيفة».. وبعدين تصالحنا مع أهلي. أقيم مع زوجي (وأشارت إليه) في شيكاغو وبعد أن مضت الشابة إلى زوجها، قالت الأمّ الخاطبة:

- خسارة ! سمراء ، وابني يريدها بيضاء . معليش . نتعارف.

وأزفت ساعة المغادرة. فقمنا إلى حيث المضيفة الأرضية التي قدمت لتوّها، واتخذت وقفتها أمام الحاسوب. ولاحظتُ أنّ الركاب يمرّون دون أن يخضعوا لتفتيش، ذلك أنهم قادمون من بلاد «مأمونة»، قد مُنحت مطاراتُها الثقة التامة بما تقوم به من إجراءات التفتيش. وأما نحن، يوم ألقت بنا الطائرة القادمة من دمشق في هذا المطار، فإننا، ساعة آن لنا أن نستأنف رحلتنا إلى لوس أنجلوس، أخضعونا لإجراءات تفتيش وكأننا ما فُتّشنا بدمشق!

على أنّ المضيفة الحصيفة لاحظت ثقل حقيبتي وأنا أُنزّلها من العربة، فعزّ عليها أنْ أدخل بها إلى متن الطائرة، وإن كان للحقيبة دولابان يخفّفان العبء عني. فاقترحت علي أن تستخلصها مني لتبعث

بها إلى حيث المتاع المحمول؟ وسرّني الأقتراح. وما فاتها، هذه الموظفة الواعية أن تسألني ما إذا كان في داخل الحقيبة ما أحتاج إليه، من جهاز هاتف أو مفاتيح؟ وتسلّمت منها الإيصال، ومررت خفيفاً نظيفاً. ولاحظ صديقي العراقي ما كان، فهنّأني على ما تأتّى لي أن أتحرّر منه، وتمنى لو أنّ حقيبته - وهي أقلّ ثقلاً مما كان بيدي - استلفتت نظر المضيفة، وضحكنا.

عند الساعة الثامنة، بتوقيت أمستردام، كان إقلاع الطائرة نحو دمشق. كانت صغيرة، ولم تكن حافلة بالركاب، ووزّعونا نحن القلّة في أرجائها. ولكن نفراً من الركاب الهولنديين كانوا مجتمعين في ثلاثة صفوف متتابعة إلى يميني، وكانت أصواتهم تعلو بمرح وهم يتخاطبون من وراء إلى أمام - حتى خُيّل إليّ أنهم «شرق - أوسطيّون»! - عدا سيدة منهم بدت لي زوجةً لأحدهم، لم ترفع رأسها عن كتاب في يدها طوال ساعات الرحلة الأربع، ولما جاءت وجبة الطعام طلبوا النبيذ الإسباني، فأغدقت المضيفات عليهم منه، ولبّينّ طلباتهم، فكانت عناية المضيفات الهولنديات بمواطنيهنّ ملحوظة، دون أن يقصّروا في حقّنا نحن «الأغراب» في شيء.

وإذن، فإن وجبة الطعام جاءت.. وتأمّلت متضاحكاً: في دخولي فضاء الأطلسي مساء أمس تناولت إفطاري، وفوق الأطلسي تناولت سحوري، والآن فوق أوروبة أتناول إفطاري الثاني.. ذلك كلُّه في المواعيد المناسبة فكأنّ مراحل الرحلة فُصّلت على قدّ الوجبات!

وتذكّرتُ الأحبّة الذين تركت هنالك، والأحبّة الذين سألتقي بعد قليل: كيف يُفطرون، ويسهرون، ويتسحّرون، ويقضون نهاراتهم.

ورأيتُني، وأنا في سماء أوروبة متّجهاً نحو دمشق، أستردّ صور الحياة في الوطن، وأستحضر ما غاب منها في تضاعيف الذاكرة وهجع في حنايا النفس، فتشتدّ أشواقي.. وما هي إلاّ سُوَيْعاتٌ، بل سُوَيْعة، بل دقائق، حتى كانت الدواليب الخارجة من مكمنها، تلامس أرض المطار الحبيب.

عند الواحدة بعد منتصف الليل، آن لنا أن نغادر الطائرة. ولم أشأ أن أترك «الطائر الهولندي»، الذي صَحِبْتُه وصَحِبني مرات أربعاً في ذهاب وإياب ساعات تجاوز مجموعها الثلاثين عدداً، دون أن أحمل أثراً منه، فكان لهذا «الحرام» الصوفي الصغير الرقيق الذي يجده المسافر في المقعد ليغطّي به ساقيه وصدره إذا ما شعر بالبرد. واستأذنت المضيفة في احتفاظي به «ذكرى» (سوفينير)، ومع ترحيبها الذي اقترن بابتسامة، تصوّرت نفسي وأنا أشتمل به على كتفيَّ في ليالي دمشق إذا مابتردت، متذكّراً الساعات الثلاثين التي قضيتُها على متن الطائرات الهولنديات الأربع.

ولم يكن التوقيت «الأمستردامي» هو

ذاته التوقيت «الشامي»، فإن الشمس تطلع في سورية المشرقيّة قبل هولندا بستين دقيقة (أو هكذا يحسبون). ولدى دخولي مطار دمشق الدولي، بُعيد الثانية ليلاً، لم أتوقّع أن تكون الحفيدتان «زين» و«نايا» في استقبال جدّهما، فهما الآن تحلُمان بيوم جديد، تتوجّهان في صباحه الباكر إلى المدرسة، ثمّ تعودان فنلتقيا بالجدّ الذي ظلّتا على مدى أشهر تحادثانه عبر الهاتف.

مررتُ برجل الأمن، ولم يَطُل وقوفي أمام نافذته. ثمّ التقطتُ الحقائب الثلاث من البساط المتحرّك، ودفعت العربة باتجاه رجل الجمارك، هذا الذي ما إنْ عرف أنّ الواقف أمامه كاتبٌ يعود إلى الوطن بعد غيبة، حتى قابلني بابتسامة عريضة وقال: «نحن لا نفتح حقائب الكُتّاب!». ومع تهنئته لي بسلامة الوصول، فتحتُ أنا – وليس هو مَن فتح – إحدى تلك الحقائب المنتفخة، فطلعت بيدي بكتاب «اعترافات ناس طيبين»، وبينما هو يقرأ الاسم والعنوان، أتاه من رئيسه صوتٌ متسائل، فبادر يجيبه بأنه كتابٌ من تأليف «الأستاذ».. فكان تعارف، وكان احترامٌ لطيف كثيراً ما رأيت العاملين في المطارات يُبدونه نحونا.

وتلقّاني ابني فراس في صالة الانتظار. وعدت وإياه إلى العاصمة، نمرّ بشجر السَّرْو الذي يحُفّ من الجانبين طريقًا عريضًا قد شُقّ في «الغوطة» الشرقية، فهو يضاهي ما يُناظره من أرقى الطرق السريعة في البلاد المتحضّرة.

قبل أن يغادرني ابني دخلت البيت الذي هجرتُه مدةً، مبتدئاً بالحديقة التي تتقدّمه، هي ذي الطاولة التي أَلِفتُ الجلوس وراءها في ليالي الصيف.. وتلك هي البِرْكة، تُظلّلها أشجار الياسمين والكبّاد (الأترُجّ)، وإذا كان الياسمين في آخر أيامه، فإنّ ثمار الكبّاد التي تركتُها خُضْرًا، هي ذي الصُفْرة تلوح على خدودها إيذاناً بالنضوج.

ودلفت إلى البيت، وكانت قد سبقتني إليه الأيدي في ترتيب وتنظيف. أخذت أجوس في أرجائه.. وما هي إلاّ لحظات حتى كانت قد استبدّت بي صورة ذلك البيت الذي غادرته أمسِ في لوس أنجلوس، حيث كنت أتنقّل بين غرفاته، آكل، أشرب، أسهر، أشاهد التلفاز، أنضّد نصوصي على الحاسوب، وأغادره إلى المكتبة العامة.. الإنسان طائر بغير جناح!

هأنذا عدت إلى بيتي الدمشقي، لأستأنف حياتي التي ما زلت أمارسها منذ عقود من السنين، مطالعةً، وكتابةً، وسهراً، ولقاءات، وأحاديثَ على الهاتف، يَشيع فيها الرضا ويَنتشر الدفء بقدر ما يشوبها من سخط، ويمتزج فيها الفرح والحزن والانبساط والاكتئاب.. حياة سأظلّ أمارسها على هذا النحو، وإنْ طفت العالم أو زرت القمر.

إنه إيقاع الحياة، الذي نُلَوِّنه بما ينثال على أقلامنا من إبداع، نحسَب أننا به سوف نأخذ مكاناً لنا في ذاكرة التاريخ، القادم على الطريق!.

آفاق المعرفة

عـن المسـرح الشـعري

د. خالد محيي الدين البرادعي(*)

على هامش التجربة:

في السنوات الأخيرة من عقد الستينيات صدر لي ديوان شعر عن دار الطليعة في بيروت اسمه: (صور على حائط المنفى). كنت في الكويت آنئذ وكانت الصحافة في بداية نهوضها .أعمل إلى جانب رهط من راحلين من الشام في تأسيس بعض الصحف. وكانت جامعة الكويت الفتية تضم في أورقتها نخبة من العلماء الأعلام، تتخيرهم من كل أقطار الوطن العربي. وكان في طليعتهم فيلسوف الفكر المعاصر الراحل الدكتور زكي نجيب محمود، الذي كنت أتابع نتاجه الفكري إلى جانب المفكرين المعاصرين. وخصوصاً مجلته الرائعة: الفكر المعاصر. أهديته نسخة من الديوان . ليفاجئني بعد أيام بما لم يكن يخطر على خلدي. ولم أكن أعلم أن

(*) د. خالد محيي الدين البرادعي:أديب وشاعر وناقد من سورية

العمل الفني : الفنان عبد الرحمن مهنا

تلك الرسالة الزرقاء التي حملها إليّ البريد ستفتح أمامي دربًا سيكون منعطفًا جديدًا في حياتي الفكرية، وترسخ لي موقعًا لم أكن أحلم به.

قال المفكر زكي نجيب محمود في رسالته «عندما قرأت ديوانك هذا يا خالد أحسست أني عثرت على كنز ثمين. وكان هذا الديوان مجموعة إجابات على أسئلة معلقة في الأفق، كنت أنا واحدًا من واضعيها، وجئتَ أنت لتحدد الأجوبة بعفوية عليها. فكنّا نظن أن الشعر شعران، قديم وحديث. وأن اللغة لغتان، لغة الناس ولغة خاصة. كأنها للأباطرة والملوك. وأن هموم الناس ابتعدت عن الشعر كما ابتعد الشعر عنها. فاقرأ أي قصيدة من هذا الديوان على أي فئة من فئات الناس. لتراهم قد خرجوا إلى الحالة التي أردتها لهم. وأي مطلب يطلبه الناس من الشاعر أبعد من هذا المطلب النبيل؟» وتكررت جلساتي مع المفكر العربي الراحل. وفي كل جلسة كنت أتزود من فكره زادًا جديدًا.

وسألني ذات يوم: هل كتبتَ مسرحًا شعريًا أو حاولت؟ قلت: لا. لكني قرأت كل ما كتبه العرب في هذا المجال وهو قليل. بدأ مع كبار عصر النهضة العرب في بلاد الشام. وظل أقل من القليل إذا قيس بالشعر والرواية والقصة. وذكرت له رأي أستاذنا طه حسين بالمسرح وكيف أن طه حسين لا يحب المسرح الذي يعرض على الناس شعرًا في هذه الأيام. وكان طه حسين يبدي هذا الرأي في مقدمة كتبها لإحدى مسرحيات عزيز أباظة.

وأفهمني زكي نجيب محمود أن أخطر الأحكام هي الأحكام العامة التي تلغي الفوارق الفردية بين المبدعين. وأن ما يجيده كاتب قد يخطئه كاتب آخر والاثنان ينتميان إلى دوحة واحدة من العطاء والإبداع.

وعدت بعد أيام لأسأل فيلسوف الفكر المعاصر: لماذا تنصحني أن أكتب المسرح الشعري بالذات. فقال: لأن بذور الدراما الشعرية نابتة حتى في قصائدك القصار. ألم تر إلى الحس المشهدي والسرد الحكائي. وكيف أن قصيدتك تنقل مشهدًا لقارئها؟ وكأن مفردات قصيدتك خطوط وألوان في لوحة حية ناطقة؟

وكانت مسرحية «دمر عاشقًا» أول تجربة لي في هذا المجال وكنت قد استوحيت هيكلها العام وخطوطها الأولى من حكاية شعبية عربية لعب الخيال الشعبي على مدى عصور بتضخيمها وتهذيبها لتتحول إلى متنفس بطولي يريح



أعصاب الناس في عصور الهزائم - كما هي الحال في تطوير الأدب الشفهي والشعبي المروي والمكتوب - إنها قصة سيف بن ذي يزن. وقد التقطت من أحنائها سطوراً معدودة كانت مفتتح الرؤيا لمسرحية دمر عاشقاً وقرأها قبل نشرها عدد ممن أثق برؤيتهم النقدية وقدرتهم على التمييز بحياد بين الغث والسمين. لأسمع بضعة آراء كان من أعمقها بالنسبة إلي الرأي الذي قال: إن دمر عاشقاً عمل درامي مثير يجمع بين الشعرية والدراما في بناء قلّ مثيله في المسرح الشعري العربي. بدون أن يخرج البرادعي من مقالع التراث وتراب البيئة. وهي البداية الصحيحة. وبعد نشر المسرحية في اتحاد الكتاب العرب تحولت إلى شغل نقدي مثير. وعندما شاركت في مهرجان دمشق المسرحي، كتب عنها أكثر من خمسين دراسة نقدية. ثم تحولت فيما بعد إلى محور لأطروحة دكتوراه. تقدم بها الدكتور مصطفى الرمضاني لنيل درجة دكتوراه دولة في الآداب بدرجة حسن جداً مشرف . بإشراف البروفيسور عباس الجراري.

تلك هي الخطوة الأولى إذن لتتسارع الخطا. ولأعمق صلة المودة والقربى بيني

وبين مقالع التراث العربي والإسلامي. من تاريخ وأساطير وخرافات ومرويات شفهية يأتي في مقدمتها: ألف ليلة وليلة، النتاج الشعبي العربي الذي ليس له مثيل في تاريخ آداب العالم. وكانت مسرحية «حصان الأبانوس»، أول نتاج مسرحي شعري أستوحيه من إحدى قصص ألف ليلة وليلة. بدون أن أبتعد عن الهم القومي والوجع العربي الذي أسكنه كما يسكن بي هاجسًا لا أستطيع الفكاك من ربقته، وأي قارئ لهذه المسرحية الشعرية يتخيل نفسه في خضم الأحداث المعاصرة له، رغم إهابها التراثي الماضي.

ومن ألف ليلة وليلة استوحيت مسرحية «جودر والكنز» التي أفدت أي فائدة في صياغتها من الخرج المسحور. ومن شبكة صيد السمك التي سجلت حضورًا سحريًا متميزًا في حكايات ألف ليلة وليلة، وبعد أن توطدت علاقة الأخذ والعطاء بيني وبين عشرات حكايا ألف ليلة وليلة، عرفت لماذا اكب توفيق الحكيم على قراءة هذا الأثر الهائل ألف ليلة وليلة بعد عودته من فرنسا - كما كتب في مذكراته - وإذا كنت استوحيت عددًا من مسرحياتي الشعرية من ذلك الكتاب الضخم. فعليّ أن أوضح إلى أي مدى كان ذلك الاستيحاء،

ومتى أتوقف عن الأخذ من هياكل تلك الحكايا لأنتقط الهم والوجع والحلم في ثنايا الدرامية الشعرية بعيدًا عن الخطوط الأولى التي حكت منها بدايات مسرحياتي. وهذا الإيضاح بين في بناء الدرامة نفسها وأستطيع أن أضع: حصان الأبانوس. وجودر والكنز. أنموذجين لذلك التداخل الفني والفكري، بين الخرافة وبين الزخم الفكري الذي تزودت به أصلاً، ليحدث ذلك التمازج بينهما في بناء النص المسرحي الشعري. إلى درجة تساؤل بعض النقاد: لا نعرف إن كان البرادعي يسقط التراث على هموم أمته المعاصرة. أم يحمل هذه الهموم إلى مقالع التراث. فيصوغها شعرًا دراميًا يجمع بتوازن دقيق بين الدرامة والشعرية، وبين الأمس واليوم. وكان الحكام والوسطاء والأثرياء والفقراء والمثقفين الذين حشدهم البرادعي في المسرحية يعيشون بيننا الآن.

* * *

والتاريخ واحد من أهم المستودعات الدرامية في حياة الأمة العربية. فتاريخنا المدون بما فيه من منعطفات مشرقة، ومن محبطات وانكسارات وارتكاسات محزنة. يَغُصُّ بالأحداث الكبيرة التي يمكن أن تتحول إلى أي عمل فني كتابي. رواية كان

أو قصة أو مسرحية، بإشارات عابرة إلى المواقع التي تركت آثارها سلبًا وإيجابًا على حياة الأمة العربية عبر أحقاب التاريخ الطويل، تكفي كدلالات للغنى الدرامي والروائي والشعري.

فالصراع بين العرب والفرس قبل الإسلام موقع . والصراع بين العرب والروم موقع . والصراع بين الإسلام والوثنية موقع. والصراع بين العرب والترك موقع. والصراع بين العرب وقوى الاستعمار العالمي موقع. إضافة إلى الصراع الطويل بين العرب والصليبيين الذي استمر زهاء مئتي عام حفلت بالأعاجيب أراه من أغنى وأخصب المقالع الدرامية في حياة العرب. والذي أعود إلى قراءة جزئياته باستمرار لأفيد شعريًا ومسرحيًا منه.

بدون أن ننسى الدور الحضاري الكبير الذي مارسه العرب المسلمون في الأندلس، والنهاية المأساوية المفجعة التي انتهى إليها الوجود العربي الإسلامي في تلك البقعة من العالم.

وكيفما قلب المبدع طرفه في أي ورقة من أوراق الأحداث في تاريخنا، يجد أمامه متكأ دراميًا صالحًا للمعالجة الإبداعية.

لكن يظل السؤال الكبير الذي يطرحه المبدع على نفسه وهو بين يدي التاريخ: إلى أي مدى أغوص في الحدث التاريخي حتى لا تفلت خيوط الحاضر من يدي؟ والسؤال الآخر هو: هل المعالجة الفنية لأي حدث تاريخي تخرجه من صرامة التوثيق التاريخي، وتحوله إلى فن روائي أو مسرحي؟ أرى الإجابة على السؤالين هي النفي. لأن تحويل النص الكتابي من حال السرد التاريخي إلى حال الحوار، يظل تعاملاً جافًا مع الماضي. ما لم نتدخل نحن إلى كسر هذا الجفاف، بإسقاط تشهياتنا، ومواجعنا، وأحلامنا كذلك. حتى نصوغ التراث صياغة جديدة معاصرة تضفي على الوجع المعاصر غلالة من التشويق . كما تضفي على جزئيات الماضي لونًا من المعايشة الحية التي تخرجه من صمته وجموده، وتمنحه حياة جديدة خاصة.

هذا الاستيحاء التاريخي، وهذا المزج بين الماضي والحاضر، هذه المداخلة بين الهموم الآنية وبين حدث مضى. هو ما فعلته في بعض مسرحياتي الشعرية ، وأشير إلى ثلاث منها هي: المؤتمر الأخير لملوك الطوائف، والسلام يحاصر قرطاجنة، ومكاشفات عائشة بنت طلحة.

في هذه المسرحيات الشعرية كنت

مزودًا أولاً بمواجع الإنسان العربي السياسية والحضارية، والرؤى المستقبلية. كما كنت مزودًا بالأحداث التاريخية الحادة التي رأيت فيها الزاد التراثي الدسم والمتخم بالمنعطفات الدرامية الصالحة للترجمة المعالجة، كما هي صالحة لإخراجها من سكونها أو سباتها التاريخي لتحيا مجددًا بلغة شعرية خاصة، وبنكهة حضارية جديدة.

على أنني لمست في أحداث الأندلس ما هو أكبر وأهم من أن تجمعه مسرحية شعرية أو نص أدبي مهما كبر واتسع في نوعه وحجمه. وعدت مجددًا لصياغة أحداث مسرحية المؤتمر الأخير لملوك الطوائف، صياغة درامية تلفزيونية وستظهر في مسلسل يتجاوز عشرين ساعة تلفزيونية بعنوان: الرحلة المغربية. بعد وقبل عدة أعمال شعرية متفردة في نتاجي.

في بعض مسرحياتي توقفت أمام المناطق الغامضة في التاريخ وتوسعت في ملئها بما أراه ضرورة لإغناء المواقف الدرامية وسأقدم مثلين على هذا:

أولاً: لا يعرف أحدًا شيئًا عن حياة أبي حيان التوحيدي الخاصة، لا عن أسرته؟ وهل تزوج أم لا؟. فجعلت له زوجة جميلة حملتها موقفًا دراميًا متميزًا أغنى المسرحية برمتها وجعلت له أمًا حملت قسطًا من إغناء المسرحية.

ثانيًا: لم يحدثنا أحد من الفرس أو الأجانب أو العرب عن الحياة الخاصة لأبي القاسم الفردوسي مبدع ملحمة الفرس الكبرى الشاهنامه. فلجأت إلى هذه النقطة الغامضة في حياة الفردوسي لأملأها بزوج له وبنت كان لها دور تنويري جميل ومهم في مسرحيتي: الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي.

❖ ❖ ❖

وأمام حالة الإشباع التاريخي خاصة والتراثي عامة. أرى نفسي باستمرار أسيرًا لمواقع وأحداث وفواصل تاريخية لا تمحى من الذاكرة، لأنها تحولت بالأصل إلى نسيج حضاري ودم ثقافي لا يفصل تحت ضغط أي ظرف عن شخصيتي الأدبية. وانسجامًا مع هذه الحال، وكما تتدفق أحيانًا قصائدي مطعمة بالنكهة التراثية. كذلك وجدت نفسي أقدم نصوصًا مسرحية لا تستطيع أن تربطها بحدث تاريخي معين. بل تستطيع أن تشم منها

عبق الماضي في بنيتها الفنية كساراً من أحداث التاريخ. ذلك مافعلته على سبيل المثال في مسرحيتي: العرش والعذراء. لكنك لا تستطيع أن تحيل بناءها إلى حدث تاريخي معين أو إلى حالة تراثية معروفة.

في هذه المسرحية لا يمكن لمتلقيها أن يحيل أحداثها على حقبة تاريخية محددة، ولا أن يتمكن من الوقوف على الحدث التاريخي الذي يشكل خطوطها البيانية الأولى أو هيكلها التراثي العام. لكن يخيل إليك أمام بعض الأسماء، وأمام بعض الحوادث أنك في هيكل التاريخ. والمسرحية في جملتها معالجة درامية شعرية للحكم الدكتاتوري المتسلط في بعض أقطار الوطن العربي. ورؤية وترجمة لحالات القهر السياسي. والقمع اللاإنساني اللذين يتعرض لهما الإنسان العربي، الذي اعتاد أن يحيا حرصاً. ويسعى لانتزاع أنواع حرياته التي تشكل شخصيته وهويته.

إضافة إلى المتح من كسار التاريخ بلا حدود وبلا تحديد. وبدون التزام بقيود التاريخية. لجأت على حالة تراثية أخرى رأيت في أحنائها متسعاً وحرية لا حدود لهما لمعالجة بعض المواجع والتطلعات الإنسانية التي دأبت على ترجمتها في شعري وفي مسرحي. تلك الحالة: الوهم التاريخي. أو التاريخ الذي ليس له وجود. فأفترض حكاماً وأماكن وأحداثاً وقعت ثم أقوم فنياً بمعالجتها الدرامية الشعرية كما لو كانت واقعة فعلاً في مسار التاريخ. من مسرحياتي التي تنحو هذا المنحى مسرحية:جزيرة الطيور مثلاً. والتي كتبتها من وحي الحرب الأهلية اللبنانية التي ما زلنا نعيش مواجعها ونضمد جراحها، ونلملم أشلاء الحزن من أحداثها الدامية. ولا أستطيع تلخيص أي نص مسرحي شعري كتبته. لأني قد أسيء إليه.

لكن أستطيع الإشارة إلى عنف التسلط السياسي الذي يستبد بالحاكم أحياناً. فيدمر القيم الإنسانية ويحول الحياة إلى لعبة عبثية مدمرة.

وجزيرة الطيور درامية شعرية أعتز بها قليلاً. لأنها استطاعت أن تقنع النقاد والمسرحيين بوجود أرضية تاريخية حقيقية لها. من حيث أني أفترض تلك التاريخية افتراضاً. لأعبر بمواجعي وهمومي السياسية من فوقها إلى المتلقي. بدون أن أغفل واقعه في المسرحية وهي مهمة لأنها تعمل على تحويل الأحداث. وتشكل منعطفاً هاماً في مسيرتها. استوحيها من حكاية من حكايا ألف ليلة وليلة. والتي تحكي

قصة الطيور التي تهبط من الأعالي، وتتحول إلى عذارى جميلات عندما تخلع الريش عنها. من هذه الإشارات أوجدت (حورية) الطائر الذي يتحول إلى عذراء، تظهر أمام النهاية إلى فرح ينتشر بأرجاء الجزيرة. علماً أن الجزيرة التي تخلقت فوقها أحداث النص لا وجود لها على ظهر الكوكب.

وكررت تجربة الوهم التاريخي، أوالتاريخ المفترض أكثر من مرة وفي أكثر من تجربة تأتي في مقدمتها مسرحيتي الشعرية: وادي العذارى. التي تتكون أحداثها فوق جزيرة وهمية. ونجأت إلى توظيف عدد من المواقف الأسطورية والخرافية في بنائها وتنمية وتطوير أحداثها. مثل الرؤية الصوفية، والكشف النوراني الذي يتمتع به العارفون، والنبع المرصود الذي لا يتفجر ماؤه إلا أمام إنسان معين. حتى جاءت «وادي العذارى» لعبة شعرية درامية تتفاعل فيها المعتقدات الشعبية البريئة. بقدر ما توحي إلى تعرية السلطة السياسية التي تستهتر بقضايا القوم وتسهر على ذاتها وتضخيم ذاتها. وكأنَّ الشعب لا وجود له. وإذا وجد فمن أجلها هي.

❖ ❖ ❖

على أنني في هذه المسيرة الطويلة، لم أنس الزخم الدرامي الذي تحمله الحكايات الشفهية التي ترويها الأمهات والجدات. فهي على بساطة تركيبها، وعفوية سردها. تشكلت عبر الزمن كمتنفسات وجودية للشعب، ومتممات نفسية لإنسان هذه الأرض. يرويها وينميها عبر الرواية كلما أحس بالقهر وأحيط بالحصار السياسي والاقتصادي والنفسي.

لهذا كنت حريصاً باستمرار على سماع هذه القصص وتلك الحكايا النابعة من البيئة التي تخلقت على أرضها. وبين يدي عدد منها في العين حيناً وفي الذاكرة حيناً آخر. ووقفت سنوات أمام واحدة من تلك الحكايا. واسمها حكاية الطرخون. والتي ترويها سيدات دمشق. وظلت هذه الحكاية تتفاعل في الذات عبر الوعي وربما اللاوعي لأصوغ منها مسرحيتي الشعرية «الزهرة والسيف». والتي أنجزتها عام ١٩٩٣. بعد أن تقلبت بدهاليز الذاكرة أكثر من ثلاثين سنة.

والطرخون نبات أخضر طيب الطعم زكي الرائحة محبب النكهة يزرع في أرياف دمشق وحدائقها. ويؤكل كالنعنع نيئاً ومقبلاً. وقلما تخلو مائدة دمشقية من هذا

النبات، وخاصة في شهر رمضان. وعلى مائدة الإفطار.

هذا النبات الجميل له حكاية خرافية. يتمنى المتتبع أن يعرفها بعد أن يسمع نداء باعة الفواكه والخضروات في دمشق. وخاصة عندما يسمع عبارة: ابن الحرام ياطرخون. وتسأل ماذا تعني هذه العبارة؟ فيجيبك البائع: لأن الطرخون يزرع في أرض وينبت في أرض أخرى. فترش أنت بذور في حقلك. لتراها تخرج نبات الطرخون في أرض جارك. وتسرح مخيلة المرأة الدمشقية وراء هذه الأسطورة. لتحدثك عن أخوين مسافرين على طريق موحش. وصلا إلى غوطة دمشق وهما متعبان جائعان ناعسان - ولأنهما غريبان عن المنطقة، اقترحا أن ينام أحدهما، ليحرسه الآخر.

وهكذا يتبادلان النوم واليقظة باطمئنان. وبينما كان الأخ الأصغر نائمًا ظهرت امرأة جميلة تتلوى بدلال أمام الأخ الأكبر. وحاولت إغراءه حتى استسلم للشهوة والجمال. وطلبت منه أن يقتل أخاه لتكون ملكًا له. لكن الأخ الأكبر استل سيفه وحاول قتلها. وكاد لولا أن أفلتت من يديه واختفت عن رؤيته.

تكررت الواقعة خلال نوم الأخ الأكبر. وظهرت المرأة المغناج أمام الأخ الأصغر الساهر الذي يحرس أخاه. وبالغت في إغرائه واستنهاض شهيته حتى استسلم لها. وعندما هم بها طلبت إليه أن يقتل أخاه لتكون هي ملكًا له. وسرعان ما استل الشاب سيفه. ونحر أخاه وهو في سكرات الشهوة والطيش. لكن المرأة اختفت. والأخ الأكبر يتشحط بدمه. ونبت نبات الطرخون في البقعة التي رويت من دم الأخ الضحية.

هذه هي الحكاية الشفهية التي صغت من وحيها مسرحيتي: الزهرة والسيف. بعد أن ظللت أقلبها سنوات في ذاكرتي. وعلى رغم سريان هذه الحكاية على ألسنة سيدات دمشق، لا أظن ولم يصل إلى علمي أن أحدًا استلهمها قصة أو رواية أو درامة. مع أنها مقلع درامي متميز. وقد تكون إحدى الرؤى الشعرية المتوهجة والمثقلة بالفرادة. وقد أعود إليها مستقبلاً لأستوحي منها عملاً شعريًا خاصًا. وإن كنت نسجت قصيدة طويلة للفتيان ضمن الحكايات الشعرية التي خصصتها للفتيان وعنوانها: الطرخون وصغتها حكاية كاملة.

ومن قبلها جاءت حكاية الأمير العربي وابنته الجميلة جنان. والتي تقول أن جنانا بنت الأمير الطيب أحبت شاعرًا بعد عدد من الداخل الحكائية. وبعد أن تقدم

لخطبتها أهم شباب الإمارة موقعًا وعلمًا وتأثيرًا سياسيًا. ولأن الشاعر فقير لا يملك إلا شعره. طلبت أن يسمعها عددًا من قصائد الحب على امتداد عدد من الليالي. بدون أن يراها. وفي الليلة الأخيرة التي سيستوفي بها الشاعر شروط الأميرة العذراء. وتكون قصائده مهرًا لها. اختفى الشاعر. وإلى الأبد. وعندما تأكدت الأميرة الجميلة أن حبيبها قد مات. قتلت نفسها حزنًا عليه. ووفاء لوعد قطعته على نفسها، أن لا تخون هذا الحبيب الذي هلك من أجلها.

هذه الحكاية استوحيتها قصيدة طويلة أولا. ثم صغتها حكاية شعرية هي حكاية الأميرة جنان. ثم صغتها صياغة ثالثة في مسرحية شعرية أسميتها النبوءة صدرت في مصر منذ سنين. لكن ظل البعد الكافي الذي يفصل المسرحية عن الحكاية الشعرية. إلا في اسم الأميرة وبعض الأسماء المشتركة بين النَّصين.

❖ ❖ ❖

وفي التاريخ رجال. كما في أي تاريخ لأي أمة. سجل حضورهم إشراقات إنسانية لا يمحوها الزمان، على الصعيد السياسي أو على الصعيد الفكري. فكانوا إما تيارات فكرية لها خصوصياتها المميزة، وإما أحداثًا غيرت وبدلت في مسيرة التاريخ ولن أنجرّ إلى الأفكار الحزبية والإيديولوجية التي تملأ صحائف الإعلام بدور الشعوب، وعظمة الشعوب، وقدرة الشعوب على تغيير مجريات التاريخ هذا كلام فيه كثير من التجاوز والافتراء على التاريخ نفسه. فعجلات التاريخ بجانبيه الفكري والسياسي، لا يستطيع تحريكها إلا الأفراد العظام. وثمة أسماء رموز في ذهني وذاكرتي كما تعيش في ذاكرة الأمة العربية.

ولقد عالجت عددًا قليلاً من هذه الشخصيات الرموز حتى الآن، والذاكرة تغص بالعدد الأكبر من رموز ينتظرون المعالجة الدرامية في مسرحيات شعرية ستظهر فيما بعد.

أبو حيان التوحيدي رمز الفكر المقموع، وشاهد لا يموت عن المفكرين الكبار الذين يحالفهم سوء الحظ والبؤس والنحس، فيقدمون لأممهم إنجازات فكرية تتحول إلى أجزاء من نسيجها الحضاري، لكنهم يموتون ميتات الكلاب. ولقيت حياة التوحيدي هوى صاخبًا في نفسي، لأحمله هموم ومواجع وخيبات المبدعين المعاصرين، الذين يحترقون عطاء وإبداعًا ويموتون ميتات الكلاب، وما أكثرهم في هذا

الوطن. فكتبت مسرحيتي المعروفة: أبو حيان التوحيدي التي نصحت وزارة التربية في سوريا بقراءتها. ونقلت مشاهد منها إلى كتب النصوص الأدبية التي تدرس في ثانويات سورية. وكأني وبعد انقضاء سنوات عشر على نشر هذه المسرحية، رأيت فيها وفي حياة التوحيدي مادة درامية لم تعالج . فعكفت مجدداً على كتابتها دراما تلفزيونية، وقد تملكها تلفزيون دمشق وهي الآن تخرج في سبع عشرة ساعة تلفزيونية . وستعرض على الشاشة لكن لا أعلم متى.

ولمست في شخصية الشريف حسين ابن علي شريف مكة الذي قاد أول ثورة في تاريخ العرب المعاصر، وأول من رفع لواء الحس القومي مجسداً في فعل سياسي، وأول قائد تجتمع حوله جحافل من المقاتلين العرب كافة من مصر وبلاد الشام والحجاز ونجد واليمن والعراق والمغرب العربي مطالبة بالانفكاك من ظلام العصور العثمانية. وإن تحالفت قوى الاستعمار العالمي على تلك الثورة العظيمة. وحاصرتها حصاراً صلباً فقلصت حجمها وأنهت امتداداتها القومية لتحصرها في منطقتي الحجاز وبعض بلاد الشام.

فالحسين بن علي رمز للقيادة المقموعة والتوهج السياسي المقهور. وعشت زمناً بين المصادر لأكتب مسرحيتي الشعرية الطويلة ذات النفس الملحمي:الشجرة التي أورقت سيوفاً . وبعد أن ظهرت هذه الدرامة الشعرية الطويلة التي تنحو منحى السرد الملحمي كما قلت، رأيتها من الكثافة الفكرية والتاريخية في موقع إشكالي قد لا يستطيع فهمه إلا المشبعون بالقراءة الشعرية. فلجأت إلى صياغة أحداثها مجدداً في دراما تلفزيونية طويلة جداً تتجاوز الخمسين حلقة. تحت اسم : العربي والذئاب السبعة . ومسرحيتي : عرس الشام تفجرت أحداثها من خلال الصراع التركي الأوروبي على استعمار بلاد الشام وتصوير درامي شعري للبطولة الأسطورية التي حققها يوسف العظمة. على أني عدت فيما بعد إلى معالجة حياة يوسف العظمة الشهيد العظيم في ملحمتي: ميسلون التي رفعت الأيام الأخيرة من حياة يوسف العظمة على مستوى الأساطير وأظنني تمكنت من أسطرة الحدث العادي ليصبح مؤبداً.

ولشدة التقارب الحضاري عبر أحقاب طويلة من التاريخ بين العرب وبين الفرس. وخاصة في الفترة التي ما كان يستطيع التمييز بين العرب والفرس من أسماء

العلماء والمفكرين فيها. وازدحمت أسواق العلم والفكر والفن بأسماء : الشيرازي، والأصفهاني، والطبري، والنيسابوري، والبلخي، والطوسي، وغيرها. مع أن طائفة كبيرة من أصحاب هذه الأسماء تتحدر من أصول عربية أصيلة. والمثل الأوضح هو أبو الفرج الأصفهاني الذي يتحدر من بني أمية مثلاً.

أمام هذا التفاعل رأيت في حياة الشاعر الفارسي الكبير أبي القاسم الفردوسي، نموذجًا للشاعر المقموع الخائب المحاصر، الذي أصيبت بخيبة الأمل القاتلة بعد أن قدم الشاهنامة إلى السلطان محمود الغزنوي. وكاد يعقد أعرض الآمال، ويرسم أجمل الأحلام لهذا اللقاء بين رجل السياسة وبين رجل الشعر. ومات ! قهرًا وكمدًا

من هذه الحادثة المأساوية كتبت مسرحيتي الشعرية التي أسميتها: الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي والتي نشرت في بيروت . وقد عتب علي بعض الأحبة منها ومن نفس الموقف القومي الذي أنميه عبر ثلث قرن من الكتابة والاحتراق، لأن الفردوسي غربل اللغة الفارسية في إنجازه الضخم: الشاهنامة. وأفرغها من الألفاظ العربية.

لكن موقف الفردوسي هذا عبث به العابثون، وحولوه إلى موقف عدائي من العرب. ولم أجد أثرًا لهذا الموقف العدائي . لا في الشاهنامة ولا في سلوك الفردوسي. ويكفي أنه أنهى الشاهنامة بلحظة الفتح العربي الإسلامي لبلاد فارس. في حياة الخليفة العظيم عمر بن الخطاب . وقد حاول بعض اللاحقين من الحاقدين على التاريخ العربي أن يشوهوا وجه الفردوسي وينقلوه إلى العرب بصورة عدو مبين.

❖ ❖ ❖

يتردد أمامي سؤال في كل وسيلة توصيل أقابلها. في التلفزة في الصحف: هل يصلح المسرح الشعري لهذا العصر؟ أقول إن حالة المسرح في الوطن العربي تختلف عنها في العالم الغربي الذي تجتمع لديه عصور من المسرح بدءًا من كتاب اليونان الأقدمين، وانتهاء بكتاب الصرعات اللامعقولة، والتي نشاهدها ونقرأ عنها في أوروبا وأمريكا.

نحن في هذا الزمن. لا نمتلك هذه الذخيرة الزمنية من المسرح والمسرح عندنا لا يتجاوز قرنًا ونصف القرن منذ بداياته التي جاءت تقليدًا ساذجًا للمسرح الأوروبي أولاً.

وما زالت الصرخات النقدية تتوالى منذ نصف قرن تقريبًا عن إيجاد مسرح عربي له خصوصيته التي لا تعزله عن العالم لكنها تحتفظ له ببصمة وهوية. ويظل هذا النداء كدعوة جميلة مشروعًا وضرورة حتى لا يتحول الفعل المسرحي العربي إلى جهد مبتلع ضائع في زحام التقليد والتكرار.

من هذه الدعوة بالذات أرى في المسرح الشعري الخطوة الصحيحة نحو مسرح عربي له بصمته وهويته . فالعربي الإنسان شاعر بطبعه. بتكوينه ، بتاريخه ، بحضارته. ويظل الشعر أقرب إلى قلبه ونفسه من أي فن آخر. هذا من جانب . أما الجانب الآخر الأهم فهو قدرة الشعرية العربية على التأثير بصاحبها . مما يبعده عن الانزلاق الخطير الذي يواجهه المسرح العربي اليوم. مما يشكل حالة التفرد وخطوط الهوية . وأظن ظن اليقين أن حالة التناصّ والتأثُّر وما يسمى بالإعداد لم تظهر إلا في المسرح النثري الجاد والهابط والهازل.

فهل يستطيع ناقد أو متتبع مثلاً أن يرشدني إلى نقاط التأثر في مسرحي بأي مسرح عالمي؟ إضافة إلى أنني من البدء وعيت مسألة التفرد وقضية الهوية، فجاءت صياغة الأحداث في مسرحي فعلاً يتم في مواقع الأحداث نفسها. وليس على خشبة المسرح. وهذا ما حرصت على تحقيقه منذ تجربتي الأولى: دمر عاشقًا .

أما السؤال الثاني الذي أسمعه في كل اللقاءات تقريبًا، التي تكرمني بها ! الصحافة العربية. فهو : أن كل أحداث مسرحياتي تجري في الزمن الماضي. من خلال كونها تتشكل أصلاً في أحناء التراث الصحيح والموهوم. ولماذا لا أعالج الحدث الدرامي بصيغة الآن؟

الجواب : هل أستطيع إقناع المتلقي قارئًا كان أم مشاهدًا أم الاثنين. بأن العرب المعاصرين يتحاورون بلغة الشعر؟ والعرب المعاصرون يعيشن في عصر الفوضى الثقافية والتعددية اللغوية والعجمة ؟ إذ إنّ اللجوء إلى صيغة الفعل الماضي في مسرحي الشعري هو خدعة فنية لإقناع المتلقي. لكنني لم أفكر يومًا أني أعالج أحداثًا ماضية. حتى عندما أعالج حدثًا معاصرًا وما زالت جزئياته ساخنة في حياتنا السياسية مثل حادثة إقامة السلام مع إسرائيل مثلا، فإني أوظف مشاهد خيالية لا يمكن أن تحدث على أرض الواقع كعودة الشهداء أحياء من قبورهم. وكقدرة المرأة على الاختفاء والظهور متى شاءت. لأكسب العمل الدرامي حالة الإقناع

الضرورية. وأن هذا الذي يحدث إنما حدث في الماضي. والماضي وعاء سحري يتسع لكل شيء. هذا ما فعلته على سبيل المثال في مسرحية : أشباح سيناء. التي كتبتها بعد واقعة كامب ديفيد وتحويل حرب تشرين إلى هزيمة. وكانت نصرًا مؤزرًا.

❖ ❖ ❖

معظم مسرحياتي الشعرية تكونت في الذهن على مراحل بعد العثور على الرؤيا الأولى. أو الخط الدرامي الذي تنسج أحداث المسرحية من حوله حتى النهاية. لكن خاصية القلق التي تبلغ الكاتب تستولي علي في البدء. فتتشكل النواة الأولى للمسرحية. قصيدة تعتمد الحوار أو السرد أو تحتمل الحس الحكائي. ومعظم مسرحياتي الشعرية العشرين تأسست قصائد أولاً. ثم لا تلبث القصيدة أن تنسى لأنها ليست قادرة على احتمال أحداث الفعل الدرامي. لتبدأ مرحلة تأسيس الدراما.

فمسرحية : المؤتمر الأخير لملوك الطوائف مثلاً. بدأت أولاً قصيدة اسميتها: أوراق مبعثرة من تاريخ الأندلس. ومسرحية: مكاشفات عائشة بنت طلحة. بدأت في قصيدة اسميتها : أوراق من مفكرة الحجاج. ومسرحية العرش والعذراء. بدأت قصيدة أسميتها : زوار الفجر يعتقلون ابن المقفع. ومسرحية أشباح سيناء. بدأت قصيدة أسميتها : مصر تستبدل ملابسها. ومسرحية النبوءة بدأت في قصيدة اسمها: القصيدة الأربعون. وهي التي لخصت حكايتها في هذا المقال.

يبقى أن أوضح أن القصائد التي ذكرتها أعمالاً شعرية مستقلة لها خصائص القصائد الطوال. ولا يمكن أن تعثر على أثر لها أي أثر في المسرحيات التي تكونت منها.

وما أجدني مدفوعًا للاعتزاز به كإنجاز تحقق في مسرحي وبصورة حادة هو دور المرأة في نسيج الأحداث الدرامية. حيث نقلت المرأة من أدوارها الزخرفية أوالتزيينية أو الشهوانية إلى أدوار المشاركة الفاعلة في توتر الأحداث ومشهديات الصراع. فتحولت إلى فاعل أساس في كل أحداث مسرحياتي.

❖ ❖ ❖

هـوس الإدمـان الإنتـرنيتي

د.وليد أحمد المصري (*)

يعتبر العصر الذي نعيش فيه وبجدارة عصر الإنترنيت، فالشبكة الديناصورية كما تسمى تنظم العلاقات بين الناس فهي تعيد صياغة الأدوار الاجتماعية وتعيد ترتيب العلاقة بين الأجيال وبين الأبناء.

لقد انتشرت هذه الوسيلة الإعلامية انتشار النار في الهشيم، واستطاعت أن تحقق أعلى انتشاراً «تحققه وسيلة إعلامية حيث بلغ عدد روادها عام ٢٠٠٤ ما يقارب المليار زائر تقريباً»، إنها وسيلة متطورة تقدم المساعدة في مواجهة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والتعليمية والتربوية،

(*) د.وليد أحمد المصري: أستاذ مساعد علم النفس التربوي- كلية المعلمين بالرس- قسم التربية وعلم النفس- المملكة العربية السعودية.

- العمل الفني:الفنان جورج عشي.

وهي أداة تقدم خدماتها للمربين و تساعد المتعلمين على تطوير إمكاناتهم وتفجير طاقاتهم الإبداعية، إنها ساهمت في تطور المجتمعات وعملت على تبادل الخبرات والمهارات والمعارف بين الناس وقلصت المسافات، فجعلت البعيد قريباً «والممنوع ممكناً»، كما أنها استخدمت في عمليات الإجرام وسرقة المال والمعلومة[1].

لقد أسرف الإنسان في استخدام هذه الوسيلة الإعلامية لدرجة أن علماء النفس بدأوا يطلقون تسميات الإدمان الشبكي الذي يصيب مختلف شرائح المجتمع صغاراً «وكباراً» رجالاً «ونساءاً». لقد أكدت كثير من الدراسات الأمريكية أن ظاهرة إدمان الإنترنت موجودة عند ٥-٧٪ من مستخدمي الإنترنت[2].

لقد برهن الخبراء المختصين أن الأطفال بإمكانهم استخدام الحاسوب في سن الثالثة وفي سن الرابعة يمكن الولوج إلى الشبكة العنكبوتية، ولم تعد الألعاب التقليدية تأثر ألبابهم وتجذبهم، لذلك فالبديل هو هذه الشبكة العملاقة التي تجذب الطفل إليها، فيتفاعل مع موجداتها بمحبة وشغف فيقضي الطفل أمامها الساعات الطويلة مما قد يعرضه لخطر الهوس الإنترنيتي بشكل لاشعوري. إنها وسيلة تغري الطفل وتستميله كونها قادرة على إيصال المعارف لهم بشكل كبير وهي من اخطر الوسائل الإعلامية الجديدة، فالصور الملونة الجذابة المرفقة بالحركة والصوت تستميل الطفل وتجذبه.[3]

لقد وقعنا (بني البشر) في فخ التقنية الذكية وأصبحنا عبيداً «لها وتحولنا إلى مدمنين للحاسوب والإنترنيت، ويرى الخبراء المتخصصين أن الحماسة للتطورات التقنية المتلاحقة والجديدة تخفي وراءها مخاوف الناس من عدم اللحاق بتلك التقنيات المتسارعة وعدم هضمها استيعابها وخصوصاً «كبار السن، ويتوقع علماء النفس الغربيين ظهور ما يعرف ((بالتكنوفوبيا)).(*)

لقد كشفت مجلة نيوزويك الأمريكية أن ٧٠٪ من سكان الولايات المتحدة الأمريكية يعتقدون أنهم لايشعرون بالراحة والطمأنينة إزاء التغيرات التقنية المتطورة، ويشعر غالبية الناس من منظور عالم النفس (لاري دي روزين) أن غالبية الناس يشعرون وكأنهم منساقون للحاق بالقطار قبل أن يفوتهم، وهذا يلقي على كواهلهم مشكلات كثيرة كرفع كفاءتهم لضمان استمرارهم في العمل[4].

إن غرف الدردشة chat room تستخدم للأسف للتعارف بين الناس

(*) التكنوفوبيا :الخوف من عدم السيطرة على التكنولوجيا وستكون من أهم المشكلات السيكولوجية في المستقبل.



والثرثرة وضياع الوقت والتحدث معهم عن مشكلاتهم الاجتماعية، وخصوصاً الجنسية، وعقد اللقاءات الغرامية التي قد تصل إلى حد الزواج، ونتيجة ذلك قد يسيرون تجاه هاوية الإدمان الشبكي الذي هو عدم قدرة الشباب الاستغناء عن الدخول إلى شبكة الإنترنيت، وفي حالة عدم توفر ذلك قد يؤدي بالأطفال والشباب إلى ظهور أعراض الانسحاب والقلق والتوتر الذي يصل إلى حد الانتحار.

الآثار السلبية للإدمان الإنترنيتي:

أولاً: المشكلات الصحية:

❖ يسبب الإدمان التصفحي الأرق واضطرابات النوم وتخلل دورة النوم الطبيعية لأن السائد هو الاتصال والدخول إلى الشبكة في الليل، وهذا يؤدي إلى النوم سويعات قليلة قد لاتتجاوز الساعتين، مما يسبب الإرهاق الجسدي النفسي وينعكس ذلك على الأداء الوظيفي المهني والدراسي.

❖ ضعف الجهاز المناعي مما يجعله عرضة للإصابة بالكثير من الأمراض، فالجلوس الطويل يسبب آلام الظهر والعمود الفقري، والتهاب العينين نتيجة التعرض للإشعاعات الكثيرة مما يسبب ضعف النظر.

❖ الجلوس الطويل لساعات طويلة يؤدي إلى ركود بالدورة الدموية مما يسبب حدوث جلطات دماغية وقلبية، وضعف في أداء الأجهزة الحيوية بالجسم [٥]

❖ التأثيرات على الجملة العصبية تسبب عدم الاتزان النفسي الانفعالي فيؤدي إلى ضعف ردود الأفعال الاستجابية مما قد يتسبب في حوادث سير، وقد يحصل هناك توترات عصبية نتيجة الإفراز المتزايد لهرمون الكورتيسول (هرمون الإجهاد والتعب) وإفراز جيوش من هرمون الأدرينالين والنور أدرينالين مما يولد عند المتصفح سرعة الغضب والعدوانية وظهور اضطرابات نفسية وعقلية لدرجة أن بعض علماء النفس أطلق عليها اسم «الهوس النفسي».

❖ الإصابة بما يعرف بتناذر النفق الرسغي الذي يصيب الأشخاص الذين يمضون أوقاتاً «طويلة في استخدام أصابعه بالضغط على لوحة مفاتيح الكومبيوتر والآلات الحاسبة والكاتبة، يحدث هذا التناذر نتيجة انضغاط العصب الرسغي الأوسط المتحكم في عضلات الإبهام والمسؤول عن الحس فيتسبب ذلك في مجموعة من الأعراض كتنميل وشعور بوخز يشبه وخز الإبر وضمور معرقل لعضلات الإبهام، وإحساس بحرقة في الإبهام والأصابع الثلاثة الأولى وضعف تدريجي في الإبهام وتيبس صباحي بسبب بطء الدورة الدموية وقد ينتشر الألم إلى ساعد اليد وقد يصل إلى الكتف في الحالات الشديدة.[٦]

ثانياً: المشكلات الأسروية والاجتماعية:

لقد أصبح الإنترنيت رعباً «حقيقياً» للأسر العربية وخصوصاً «مايعرف بغرف الدردشة والتي يكون زوارها في الغالب من المراهقين والمراهقات والذين هم أكثر تعرضاً «للإدمان الإنترنيتي Internet Addiction»، الأمر الذي يصل إلى حد الانتحار ففي حادثة هزت الأوساط الشعبية في مصر قامت إحدى الفتيات المدمنات على تصفح الانترنت- لدرجة أنها كانت تقضي ٢٤ ساعة تتصفح الانترنت- بإلقاء نفسها من نافذة شقتها وذلك حينما حاول الأهل منعها من ذلك.[٧]

إن هناك مشكلات أسرية تتلخص في إهمال المدمن واجباته الأسرية فيؤدي ذلك إلى إثارة الفوضى في جو الأسرة كما تتأثر العلاقات الزوجية وقد تصل إلى حد الطلاق وخصوصاً « إذا كون الزوج علاقات غرامية مع الأخريات، لقد أطلق على الزوجات اللاتي يعانين من مثل هؤلاء الأزواج بأنهن أرامل الإنترنت ويعترف أن ٥٣٪ من مدمني الإنترنت لديهم مثل تلك المشاكل.

إن التصفح الطويل للإنترنت يؤدي

نسيج العلاقات الاجتماعية ويسبب الكثير من المشكلات الاجتماعية كاعتزال الناس الآخرين والانطواء وفقدان التواصل الاجتماعي مع الآخرين خسارة أصدقائنا، ضعف الرقابة الأسروية على الأبناء فحالة المهندس الأمريكي «هنري هيغنيز» الذي يعمل في مجال الالكترونيات خير دليل على ذلك إذ كان يقضي عشر ساعات يومياً «للدخول إلى مواقع إباحية متنقلاً» من موقع لآخر ونتيجة ذلك تدهور أدائه الوظيفي وطلبت زوجته الطلاق وبدأ يتأخر عن العمل الصباحي وفي نهاية المطاف طلب المساعدة الطبية حيث شخص الأطباء حالته بأنها إدمان على الإنترنت فأدخل مشفى الأمراض النفسية للعلاج [٨].

لقد لعب الإدمان الشبكي دوراً «هاماً» في التفكك والتصدع الأسروي بين الآباء والأبناء حيث زاد من حالات الطلاق في المملكة العربية السعودية والتي بلغت ١٥ ألف حالة طلاق، لذلك كثيراً «مايقال بأنها تفرق ما بين المرء وزوجه.[٩] كما لعب الإدمان الشبكي دوراً في تحطيم المنظومة القيمية في المجتمع وانفلات زمام الأمور، وضعف الرقابة الأسرية، وفقدان العلاقات الاجتماعية، انطواء وعزلة، وبدأت تنشر صور الناس في الأجهزة الإلكترونية، وظهور ظاهرة الابتزاز الأخلاقي والمالي، وانتشار الإباحية الجنسية بشكل لامثيل له.ففي دراسة ذكرت وزارة العدل الأمريكية إن تجارة الدعارة والإباحية تجارة رائجة وحجم الأموال المنفقة عام ٢٠٠٣ يقدر بحوالي ٥٧ مليار دولار، كما تؤكد دراسات أخرى أن تجارة الدعارة هي ثالث أكبر مصدر دخل للجريمة المنظمة بعد المخدرات والقمار، وتفيد الإحصاءات أن أكثر مستخدمي المواد الإباحية تتراوح ما بين ١٢-١٧ سنة وأن ٦٣٪ لايدري آباءهم عن طبيعة مايتصفحون[١٠].

إن من أوائل الأطباء الذين درسوا هذه الظاهرة في الولايات المتحدة الأمريكية ((كيمبرلي يونغ)) حيث أكدت أن ٦٪ من مستخدمي الإنترنت أي[١١] مليون شخص يعانون من الإدمان. وتقول الإحصائيات أن ٧٥٪ من متصفحي الإنترنت يزورون موقعاً «إباحياً» مرة واحدة سنوياً » على الأقل، وتصل في فرنسا إلى ٥٠٪ وفي الولايات المتحدة ٨٦٪ وكلفت تلك المواقع الإباحية ٣بلايين دولار يصل عددها إلى ٥٥٠ ألف موقع ويصل عدد مرتاديها إلى عشرة ملايين [١١].

ثالثاً: مشكلات أكاديمية:

لقد أظهرت الدراسة المنشورة في مجلة Usa Today حول أهمية زيادة التحصيل عند الأطفال أن ٨٦٪ من المدرسين المشتركين في الاستطلاع يرون أن استخدام الأطفال للإنترنت لايحسن أداءهم التحصيلي، وذلك بسبب انعدام النظام في المعلومات على الإنترنيت، إضافة إلى عدم

وجود التفاعل التبادلي المباشر، كما كشفت دراسة كيمبرلي أن ٥٨٪ من طلاب المدارس المستخدمين للإنترنيت اعترفوا بانخفاض تحصيلهم لأن جل اهتمامهم يتركز حول تصفح مواقع (جنسية إباحية، وثرثرة، لعب....).

إن شبكة الإنترنت تزخر بالمواقع الهامة التي تنمي شخصية أطفالنا وتشحذ قدراتهم وتنمي مهاراتهم وتزيد حصيلتهم المعرفية شريطة أن تساعدهم في استكشاف عالم الإنترنت المدهش وتقديم برامج تعليمية وترفيهية مفيدة وموجهة.

رابعاً: مشاكل العمل:

إن الدخول الطويل للشبكة العنكبوتية يضيع وقت العمال ويؤدي إلى انخفاض أدائه الوظيفي والمهني وضعف كفايته الإنتاجية.

خامساً: ممارسة عمليات السطو الفكري والقرصنة ومضايقة الآخرين بإرسال رسائل تهديد....

وبسبب ضعف الرقابة الحكومية أسهمت في تقديم خدمات كبرى للعصابات الإجرامية والمافيات ومكنتهم من تبادل الاتصالات والمعلومات.

لقد خسرت الشركات ٧,٧ مليار دولار نتيجة الخروقات والقرصنة الأمنية.[١٢]

سادساً: من الناحية الاقتصادية:

هناك التكاليف الباهظة والمشكلات الاقتصادية الناتجة عن دفع الفواتير فهذا الأمر أوقع الكثير من العائلات في عجز مادي (قطع الخدمة الهاتفية، تراكم الديون،...)

سابعاً: فقدان الهوية الذاتية:

يفقد المريض القدرة على اتخاذ القرارات المصيرية كما يصاب بالخوف نتيجة مشاعر الشك والخوف من ارتكاب خطأ ما.

الأسباب المولدة لهوس الإدمان الانترنيتي:

لقد أحدث الإنترنت انقلاباً «جذرياً» في المفاهيم والممارسات النفسية والاجتماعية التي كانت مستقرة في الأذهان فهو يوفر للإنسان إطلاق رغباته الدفينة كلها والتعبير عنها بصراحة مع من يرغب عبر غرف الدردشة، هذه الغرف التي تقدم للشباب والشابات فرصة ذهبية للتخلص من القيود المجتمعية الصارمة، فعادات المجتمع وتقاليده تفرض طوقاً «قوياً» لتصرفات الأبناء، وفي كل هذا الفراغ تقدم الشبكة العنكبوتية إغراءاً «لايقاوم بالتخلص من ربقة تلك القيود، فالعلاقات العاطفية على أرض الواقع ممنوعة، أما بواسطة الإنترنت فسهلة وميسرة «وخصوصاً «للفتيات اللواتي

يتعرضن للخطر أكثر ويتم استقطابهن لأحاديث جنسية قد تصل إلى حد المقابلات والزواج، كما أن معاناة الشباب من شبح البطالة والخواء الروحي والاكتئاب والشعور بالأهمية والقيمة كلها عوامل تدفع بالشبان إلى عالم الإدمان- الشبكي.

إن الافتقاد إلى السند العاطفي عند المراهقين يجعلهم يلهثون وراء الإشباع الوهمي واللذة المؤقتة من خلال الدردشة مع أناس وعوالم لايعرفون عنها شيئاً ويتطلق خيالهم إلى عوالم ساحرة حيث لاحدود ولاقيود للمشاعر والرغبات.

ومن الأسباب التي تدفع إلى الهوس الإدماني هو تنويع الخيارات وعدم وضوح الهدف فالدخول قد يكون لاهدفي، لكن المتصفحين أنفسهم ينجرون من موقع إلى موقع آخر، فقد يفاجئون بإعلان ما ثم يفتح منتدى للحوار وهكذا يجدون أنفسهم في حالة من الانجرار اللاشعوري، من الأسباب كذلك الشعور بالمتعة الذاتية وتحقيق الذات والهروب من المشكلات الاجتماعية والعملية إلى عالم المتعة واللذة.

إن الإنترنت وغرف الدردشة ينجذب إليها الشبان كونها وسيلة للتفريغ الانفعالي وتفريغ شحنات الغضب والكبت والعدوانية فلا رقيب ولاحسيب ولاحدود للزمان والمكان وفي ظل هذا الوضع تصبح غرف الدردشة الملاذ الآمن والمنقذ الأكبر لما يعتري النفس البشرية من مكونات موجودة في غياهب اللاشعور.

إن من أهم الأسباب الدافعة للتصفح الطويل هو كمخرج من حالات القلق النفسي وضغوطات الحياة الصعبة التي يعاني منها الشخص.

لقد أصبح الإقبال المتزايد على الدخول إلى الشبكة العنكبوتية بسبب عامل البطالة، فجيوش العاطلين عن العمل في تزايد مما يحتم لجوء الشباب وبحثهم للعثور على وسائل ترفيه وإشغال وقت فراغهم فلايجدون أسهل من الانترنت.

خصائص الإدمان وأعراضه:

يعتبر الدكتور هشام الشربيني أن إدمان الإنترنت حالة من الاستخدام المرضي غير التكيفي للإنترنت يؤدي إلى حدوث اضطرابات في السلوك نستدل عليها من خلال :

❖ زيادة عدد الساعات أمام الحاسوب تتجاوز الفترات التي حددها الشخص لنفسه وعدم الشعور بالزمن حين يكون متصلاً بالشبكة.

❖ مواصلة الجلوس أما الشبكة رغم وجود بعض المشكلات كالسهر والأرق والتأخر عن العمل.

❖ أشكال القلق والتوتر الشديدين في حالة وجود أي عائق للاتصال بالشبكة قد تصل إلى حد الاكتئاب إذا ما طالت فترة ابتعاده عن الدخول إلى الإنترنت والسعادة الغامرة والراحة النفسية حين العودة.(١٣)

❖ يكون الدخول إلى الشبكة على حساب تجاهل الواجبات الأسروية والزوجية ومسؤوليات العمل.

❖ يمانع المتصفح من جلوس أحد ما بقربه كالزوجة والأبناء ويتضايق لنقل الجلسة الأسرية إليه.

❖ عدم الالتفات عندما يحدثه أحد ما، والترقب الدائم للاستخدام التالي.

أما الجمعية الأمريكية للطب النفسي فقد حددت أعراض الإدمان الشبكي بما يلي:

❖ عدم الإشباع من التصفح.

❖ إهمال الواجبات الأسرية والوظيفية والمهنية.

❖ اللجوء إلى النوم العميق بعد تصفح شديد.

❖ ظهور ارتكاسات نفسية كالارتعاش وتحريك الأصابع بصورة مستمرة.

❖ القلق والاكتئاب.

❖ تركيز التفكير حول الشبكة إلى حد الهوس.(١٤)

من هم أكثر الناس قابلية للإصابة بالهوس الإنترنيتي:

المصابين بالسوداوية والاكتئاب والشخصيات القلقة المتوترة.

- الذين يتعالجون من إدمان سابق، إذ تبين أن غالبية المدمنين على دخول الشبكة كانوا مدمنين على السجائر أو الخمور أو الأكل.

- شرائح الناس الذين يعانون من السأم والملل وخصوصاً ربات البيوت.

- الناس الذين يعانون من الوحدة ولديهم خوف من تكون علاقات اجتماعية أو الذين لديهم ثقة زائدة بالنفس.

- الأشخاص المتمتعين بقدرة متميزة على التفكير المجرد هم أكثر عرضة للإدمان وذلك لانجذابهم الشديد للإثارة العقلية وحب الاستكشاف الذي توفره الشبكة العنكبوتية.

- الأشخاص الذين يهربون من الواقع والذي يبحثون باستمرار عن الإثارة والمغامرة وتحقيق احتياجات نفسية وعاطفية غير محققة في الواقع.

العلاج:

تعتبر عالمة النفس (مونتسيرا كامارسا) المتخصصة في علاج حالات الإدمان الشبكي أن إدمان الإنترنت مشكلة متنامية في إسبانيا ومعظم المدمنين بهذا الهوس من مدمني البرامج الجنسية.

لقد ظهرت أول عيادة نفسية لعلاج الإدمان الإنترنيتي في مستشفى (ماكلين) في جامعة هارفارد (عام ١٩٩٦م) وبدأت تلك العيادة تقدم خدماتها الإرشادية

والعلاجية. إن الاستراتيجيات العلاجية يجب أن تنطلق من الإرشادات والنصائح التي تخفف وطأة هذه المشكلة وتساعد المدمنين على الوصول إلى شاطئ السلام.

أولاً: العلاج الذي يرتكز على أسلوب تعويد المدمن على الضبط الذاتي فإذا اعتاد فتح بريده الإلكتروني في الصباح عندما يستيقظ فإنه يجب أن يتعود كبح جماح نفسه ويفتح تلك العلبة بعد تناول طعام الفطور...

ثانياً: استبدال الوقت المخصص لتصفح الإنترنت بممارسة بعض التمارين الرياضية والتواصل والتسامر مع الأهل والأصدقاء.

ثالثاً: أما علاج متلازمة النفق الرسغي فعادة ما تعالج بإعطاء بعض الفيتامينات وخصوصاً فيتامينات (ب) بمختلف أنواعها وكذلك استخدام حقن الكورتيزون التي غالباً ماتسبب بعض التأثيرات الجانبية، وينصح المريض بإضافة بعض المكملات الغذائية وتجنب تناول الأغذية التي تشمل على الحديد وكذلك عدم تناول المأكولات التي تحوي حمض (الأوكساليك Oxalic Acid) لأنه يمكن أن يؤدي إلى تفاقم مشاكل المفاصل، لذلك يجب عدم الإفراط في تناول الأطعمة التي تحتوي على (البيض، السمك، السبانخ، القرنبيط، الهيلون، البنجر، البقدونس،...) مع التركيز على الأطعمة التي تشمل فيتامين (ب المعقد) ومع الإكثار من تناول ثمار الأناناس الطازجة لأنها تحوي على أنزيم البروميلين Bromelain المضاد للالتهابات والوذمات، كما أن فيتامينات (C) إذا ما اقترن بفيتامين (ب 6) فإنه يجلب الراحة لكثير من المصابين بتناذر النفق الرسغي الناتج عن الإفراط في استخدام لوحة مفاتيح الكمبيوتر.[١٥]

رابعاً: العمل على إيجاد ضوابط خارجية عن طريق تعويد الذات على تحديد وقت الدخول بساعة أو أكثر وربط ساعة منبهة تنبه المتصفح على أن الوقت قد انتهى والتعود على ذلك.

خامساً: الرقابة الأسرية التي تحدد ساعات معينة لمشاهدة الإنترنت لمدة ساعة أو ساعتين يومياً، والإقلال التدريجي لساعات الدخول فإذا كانت ساعات التصفح ٣٠ ساعة نجعلها عشرين وهكذا، ويحبذ لو وضع جدول أسبوعي يتم من خلاله تحديد ساعات العطلة الأسبوعية فقط للدخول إلى الشبكة.

سادساً: العلاج التبصري الذي يرتكز أساساً على اعتراف الشخص بأنه مدمن شبكي وهذه خطوة مهمة جداً على طريق العلاج، وبالتالي عليه أن يتحمل جزءاً من مسؤولية علاجه كما يجب أن نبين له فوائد الإنترنت ومساوئه.

سابعاً: العلاج الأسري: إن وجود

الشبكة العنكبوتية في فناء المنزل لايعني نهاية العالم، إن الكارثة الحقيقية تبدأ مع ضعف الرقابة وعدم عقلنة استخدام هذه الشبكة بما يعود بالنفع على الفرد والأسرة والمجتمع.

لقد أكدت دراسات في العالم العربي أن ٩٠٪ من متصفحي الانترنت يلعبون ويتسلون وهذا يرجع إلى كون غالبية المتصفحين من الأطفال والمراهقين والشباب لأن لديهم وقتاً للعب والتسلية أكثر من شرائح المجتمع الأخرى وخصوصاً في ظل غياب البرامج والاستراتيجيات المتميزة التي تحفز وتنمي قدراتهم العقلية وتفجر طاقاتهم الإبداعية والفكرية، وفي ظل الغث من الصحف والمجلات والقنوات التلفزيونية الهابطة لذلك لابد أن نغرس في نفوس أبنائنا أن الإنترنت مرفق خدمي نستخدمه ليقدم لنا المساعدة في حل مشكلاتنا، وأن نعمل على تكوين وعي إنترنيتي عند فلذات أكبادنا لاستخدامها للاستكشاف والبحث العلمي الذي يفيد الذات والمجتمع، وكذلك لابد من تقرب الأب من ابنه للتعرف على مشكلاته وزيادة مساحة الحوار والنقاش في إطار من الاحترام المتبادل.

ثامناً: العمل على إيجاد بدائل أخرى كإيجاد اهتمامات جديدة وإعادة تنظيم الوقت وممارسة هوايات جديدة (رحلات علمية وترفيهية، أندية متخصصة في الرياضة والقراءة...).

تاسعاً: العمل على إرشاد الأطفال لاستكشاف عالم الإنترنت المدهش والمفيد والتعرف على برامجه المتنوعة (الفنية، الرياضية، العلمية،...) وتقديم برامج متنوعة وغنية وموجهة للصغار كالألعاب ومجلات الصغار وبرامج العلوم وغيرها. كما يجب على الآباء مراقبة أطفالهم والعمل على حمايتهم وتنمية شعورهم بالاطمئنان ومرافقتهم بالدخول معهم إلى عوالم الإنترنت المدهشة والمطالبة بفرض رقابة من جهات حكومية لأن مقاهي الانترنت هي أوكار لتجمع المراهقين مما يؤثر على ثقافتهم العلمية والاجتماعية والتعليمية والسلوكية والنفسية والعاطفية.[١٦]

وفي النهاية لابد من تضافر الجهود الشعبية والحكومية كافة من أجل سن القوانين التي تحمي الطفل العربي وتقديم برامج ثقافية وترفيهية تعكس بيئتها العربية وتحترم عاداتنا وتقاليدنا وضرورة حجب المواقع الإباحية ففي دراسة قام بها عالم الاجتماع (كاس سانستيس) حيث أثبتت الدراسة أن الدول التي تفرض قوانين صارمة في منع المواد الإباحية تنخفض لديها نسبة جرائم العنف والاغتصاب.[١٧]

المراجــع

١- نبيل العلي (٢٠٠١) الثقافة العربية المعاصرة وعصر المعلومات، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، عدد ٧٦، ص٩٢-٩٣.

٢- مدكور، منى (٢٠٠٣) «إدمان الإنترنيت» انتحار بطيء يهدد الأسرة العربية، جريدة الشرق الأوسط، عدد ١ تشرين أول.

٣- فزازي، عبد السلام (٢٠٠٤) الطفل والشبكة العنكبوتية، مجلة الطفولة العربية، الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، عدد ٢٠، ص٩٢-١٢١.

٤- الغربيون يتخوفون من ثروة الإنترنت والكمبيوتر على علاقاتهم الاجتماعية (٢٠٠٠)، جريدة الجزيرة، عدد يوم ١٩ كانون الثاني، رقم العدد ٩٩٧٤.

٥- ناصف عبد الفتاح، نعيمة (٢٠٠٤) الإدمان الانترنيتي، المجلة العربية، الرياض، عدد ٣٣٣، ص٩٢-٩٤.

٦- مركز المعلومات الجديد (٢٠٠٤) متلازمة النفق الرسغي «متلازمة الكمبيوتر والمعلوماتية»، مجلة الطب البديل، جدة، عدد رقم ٣٢، ص٦٥-٦٧.

٧- مدكور، منى، إدمان الإنترنيت، مرجع سابق.

٨- ناصف، عبد الفتاح، نعيمة، الإدمان الإنترنيتي، مرجع سابق، ص٩٢-٩٤.

٩- عندما يخدش الإنترنيت حياء مجتمع (٢٠٠٤)، جريدة الرياض، عدد آب رقم ١٣١٩٧.

١٠- الإباحة في الإنترنيت وأثرها على الفرد والمجتمع (٢٠٠٤)، مساء ملحق (مجلة الأسرة العربية)، مؤسسة الوقف الإسلامي، الرياض، عدد رقم ٢٩، ص١٠-١١.

١١- ناصف عبد الفتاح، نعيمة، الإدمان الإنترنيتي، مرجع سابق، ص٩٢-٩٤.

١٢- منال، ناصيف (٢٠٠٤) معك على الإنترنت، المجلة العربية، الرياض، عدد ٣٣٣، ص٩٨-٩٩.

١٣- مدكور، منى، إدمان الإنترنت مرجع سابق عدد اكتوبر.

١٤- ناصف عبد الفتاح، نعيمة، الإدمان الإنترنيتي، مرجع سابق ص٩٢-٩٤.

١٥- مركز المعلومات الجديد، متلازمة النفق الرسغي، مرجع سابق ص٦٥-٦٧.

١٦- فزازي، عبد السلام، الطفل والشبكة العنكبوتية، مرجع سابق ص٩٢-١٢١.

١٧- الإباحية في الإنترنت وأثرها على الفرد والمجتمع، ملحق مساء، مرجع سابق ص١٠-١١.

❖ ❖ ❖

٢١٣

تأملات في عالم حنا مينه الروائي

إبراهيم مشارة (*)

كان سوفوكليس عميد أدباء اليونان يقول إنه وصحبه كتاب الإغريق يلتقطون ما يتساقط من فتاة مائدة هوميروس ومعنى ذلك ان سوفوكليس ويوربيدس وإسخيلوس وهم كبار كتاب الإغريق يكتبون على هدي من أدب هوميروس ويتخذونه المثل الأعلى ويستوحون من آثاره الخالدة المعاني البكر والجمال الباقي على مر الزمان وقياساً على قول سوفوكليس هذا فإنه يجوز لنا إن نقول ان كتّاب الرواية عندنا وهم كثر لا يحصيهم عد ولا يشملهم حصر إنما يلتقطون ما يتساقط من مائدتين لا مائدة واحدة كمائدة هو ميروس، وهاتان المائدتان إحداهما للأستاذ نجيب محفوظ والأخرى للأستاذ حنا مينه.

(*) إبراهيم مشارة :كاتب جزائري مقيم في باريس.

– العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

فهذان الكاتبان أخلصا إخلاصًا منقطع النظير ولم يخوضا في غيره بهمة ودأب عجيبين فكون كل منهما عالمًا روائيًا متميزًا شامخًا يعلو على كل العوالم الروائية التي كوّنها كتاب آخرون – وما أكثرهم – ونحن في هذا المقال نقف متأملين في عالم حنا مينه الروائي مستكشفين آفاقه الرحبة ومعماره الفني ونظرته الإنسانية التي تميز أدبه وحياته.

وفي آخر ما أدلى به الكاتب من تصريحات ذكر أنه إذا كان نزار قباني غزا البيوت العربية بشعره فإن ثمانين في المئة منها لا تخلو من رواية من رواياته.

ولهذا القول معنيان أولهما أن فن الرواية هو الفن الذي نشطت سوقه وراجت بضاعته واستولى على عقل ووجدان القارئ العربي بعكس الشعر الذي تراجع نفوذه وقل مقدروه ومتذوقوه لندرة مبدعيه وفشلهم في جذب القارئ ومد جسور التواصل معه.

وأما المعنى الثاني فيخص كاتبنا وهو تقدير من القارئ العربي لهذا الكاتب العربي واهتمامه بما يكتب واطلاعه على ما يبدع وهو عرفان قلما حظي به كاتب عربي معاصر.

في رواية « الثلج يأتي من النافذة» يستبطن البطل فياض نفسه، وينزل إلى قرارة ضميره ليميز بين الغث والسمين وفي رحلة الكشف هذه التي بدأها بقناعته أن يكون حديدة تلقى في المصهر ثم يطرقها الحداد، وهذا يعني مصارعة الحياة والكدح والنزول إلى قاع المجتمع ومزاولة الأشغال لتتطهر اليد من نعومة القلم وحده، ولتنجلي الغاشية عن البصيرة بعد أن أنعمت النظر في صفحات الكتب، غير أن النضال القسري والمفتعل سرعان ما يضمحل ويتلاشى تمامًا كالطلاء ، إنما النضال فعل طبيعي إنساني تلقائي صادر عن ذات واعية ملتزمة لا تكلف ولاقسرية في تصرفاتها.

وفي حياة الأستاذ حنا مينه وفي أدبه من الوعي والاحترافية ماجنبه من الوقوع في هذا المأزق الوجودي، فهو لم يكن كاتبًا من كتاب الأبراج العاجية ولا مناضلاً يتكلف النضال ويفتعل الكدح، وهو مدين للحياة القاسية الخشنة والمدمية التي عاشها والتي تضمنتها سيرته الذاتية « بقايا صور» و « المستنقع» بما حققه من إبداع اشتمل على المقومات الجمالية للفن الروائي والنظرة الواقعية والرؤية الإنسانية وهي ميزات جعلته من كبار كتاب العصر ومثقفيه.

لكأن هذه الحياة الخشنة كانت المشيمة التي تغذت منها خلايا روحه وعقله وحبله السري موصول دائمًا بالواقع وبالحياة الرحبة خاصة وهي في أشد حالاتها بؤسًا وعدمية ولا إنسانية .

وهكذا تتظافر الرؤية الإنسانية والواقعية للحياة والثقافة النظرية



واستملاك الأدوات الفنية في شخص الكاتب فتجعل منه روائيًا قديرًا وجديرًا بأن يثير فضول القارئ ويستفزه ثم يضمن صداقته الدائمة لأن الفن عنده صار هو الحياة كما أن الحياة صارت هي المادة الخام لفنه.

ولا شك أن الأستاذ حنا مينه قد وقف في حياته وقفات للتأمل، واستبطن الذات ووعى التاريخ في حاضره وماضيه ومستقبله وأدرك جدليته، ولا شك أنها كانت تجربة أشبه بتجارب المتصوفة في رحلتهم نحو التطهر والعرفان وإن كان هؤلاء ينتهون إلى هجرة الزمان والمكان ونبذ الحياة بينما إنتهى هو إلى الاندغام في الزمان والمكان واحتضان الحياة وتمثل الهم الإنساني وتبنيه كقضية يعيش الكاتب لأجلها. وعالم حنا مينه الروائي هوعالم الإنسان في صراعه مع الطبيعة، والإنسان في صراعه مع المجتمع، وفي صراعه مع التاريخ.

فإذا كان التاريخ هو صيرورة وتقدم، فإنما ذلك بفضل الفعل الإنساني ووعيه، لامنة غيبية. وتكون حركة الجماعة هي تناغم وتناسق تستولد رحم التاريخ وتستنسل منها تاريخًا جديدًا متصلاً منفصلاً ومنفصلاً متصلاً، والكاتب يعي هذا جيداً وهو ذو نزعة يسارية قارة في أدبه وفي حياته.

غير أن الإنسان ثمرة الوجود وأثمن ما جاءت به الحياة يجد ما يعرقل وعيه ويشل طاقاته ويجهز على روح التغيير الخبيئة في نفسه وفي سراديب لاوعيه وأول المعيقات الطبيعية ذاتها وفي روايته، **الشراع والعاصفة**، وهي رواية تمجد الفعل الإنساني وتبارك روح التحدي والمغامرة لأجل الآخرين الكامنة في شخص الطروسي، فالبحر إذا رمزًا واقعًا مثار تحدي، ومصهر تنصهر فيه الإرادة الإنسانية متخلصة من الأدران فتغدو أكثر قوة وديمومة والإنسان الحقيقي هو الذي يمارس إنسانيته بلا تكلف أو رياء فهو كالماء ينبجس تلقائيًا من جوف الأرض، والاستجابة لنداء الضمير في مساعدة الآخرين وهم في لحظة حرجة - حتى لو كانوا من المسيئين إلينا - هي صفات الطروسي وحنا مينه من الذين يسمون بالجنس في أدبهم عن طريق الرؤية الإنسانية والطبيعية الذي تراه بها أبطاله بلا إسفاف أو بهيمية، فيغدو العمل الجنسي في أدبه فعلاً تلقائيًا طبيعيًا تمامًا كارتواء الأرض من مطر السماء فتصبح ريانه خضراء ويانعة فالجنس والمطر كلاهما فعلان طبيعيان ذريعتان إلى النماء والخصب بلا كبت قاهر مرائي أو تهتك مخل بالشرف والإنسانية، وأفضل الأعمال الأدبية التي تتجلى فيها هذه الخاصة ثلاثيته « **حكاية بحار**» «**الدقل**» « **المرفأ البعيد**».

ولنا أن نفهم البحر في هذه الرواية على أنه البحر باصطخاب موجه ورائحة صخوره، ولنا أن نذوق ماءه الأجاج ونتعرف إلى الصاري والشراع والشختورة - والكاتب ممن رسخوا أدب البحر في إنتاجنا الأدبي بعد أن اقتصر على البيداء في شعرنا القديم وعلى الريف والمدينة في رواياتنا الحديثة ولنا أن نذهب بعيدًا في فهم هذه الرواية فالبحر هو الطبيعة ككل في تحديها للإنسان وعرقلتها بحتمياتها ومفاجاءاتها للتطور الإنساني، وما الفعل الإنساني إلا مغازلة فمراودة فمواقعة للطبيعة بهتك مخاطرها وإزالة عراقيلها وما التقدم الحضاري إلا فعل الإنسان في الطبيعة بروحه المتحدية وعمله الخلاق لتعود حياة البشر أكثر أمنا وسعادة وتطورًا.

وأما المتحدي الثاني للإنسان والمعيق لصيرورة التاريخ وتطوره فهو المجتمع بأعرافه البالية ودجلة المؤفين وانتهازية ساسته وإقطاعييه، إن هذا النوع من المجتمع يشكل تحديًا للذات الواعية الطامحة إلى الحرية والعدالة والمساواة ومن ثمة يبدو الفعل في المجتمع أشبه بالحرث في الماء أوكما يقول المسيح إلقاء البذرة على الصخر لأن قوانين المجتمع الجائرة، وشلله الفكري وعطالته الروحية وتقاليده المؤفينة كل هذا يشكل تحديًا لتطور التاريخ ربما أشد خطرًا من تحدي الطبيعة، ولكن لا يأس فالواحد يصير اثنين والاثنان ثلاثة وهلم جرا والتغيير في

الأجيال يتم ببطء والصراع محتدم ومن جدل التاريخ وصراع المتناقضات تتولد الأفكار البكر وتتجسد المعاني التقدمية أفعالاً ثورية خلاقة فتشمخ الحضارة وتتوطد دعائم المدنية الحقة.

ومن مؤلفات الاستاذ حنا مينه التي تتناول هذا الجانب «**الثلج يأتي من النافذة**» وقد تناولناها آنفًا، ثم «**الياطر**» فالبطل الذي هرب إلى الأدغال فرارًا من جريمته ومن الناس وخوفًا على نفسه بعد أن قتل اليوناني «زاخرياس»، هرب كاوديب فارًا من قدره ثم لاقاه في النهاية، وكما يقول سارتر على لسان «أورست» في الذباب «إن أجبن القتلة من شعر بالندم» والحياة التي عاشها وحيدًا في الأدغال يأكل السمك ويتظلل الأشجار ويلتحف السماء وكأنه حي بن يقظان يكتشف ذاته لا السماء، إن هذه الحياة قد أشعرته بالملل وبالعدمية الوجودية فقد خلق من أجل أن يعطي، ومن ثمة سيعود إلى البلدة التي هجرها للدفاع عنها وحمايتها من الحوت العظيم الذي يهددها وهي نهاية رمزية توحي بعودة القطرة إلى النهر وعودة الفرد إلى أحضان الجماعة للعمل سويًا.

أما رواية «الشمس في يوم غائم» فهي رواية تصب في هذا المصب أي صراع الإنسان مع المجتمع البالي وأحكامه الجائرة وقوانينه اللا إنسانية، إنها رحلة كشف قام بها البطل مدركًا في النهاية تفاهة الحياة الإقطاعية وعقمها وبلادة ناسها إضافة إلى انتهازيتها واستغلالها للتعساء والضعفاء الذين وجد في أحضانهم الأمان والفرح ومعنى الحياة الحقيقي، وهذا المجتمع المنقسم إلى فئتين فئة الإقطاعيين وفئة الكادحين يمثل في النهاية المجتمع ككل ويمنع تقدمه والنضال إنما يسعى إلى توحيد الفئتين ليغدو المجتمع متجانسًا.

وهذه الرواية من أمتع ما كتب الأستاذ حنا مينه والجانب الرمزي فيها لا يعاني إسفافًا أو تهلهلاً فرقص الفتى المستوحى من الصورة، صورة رمزية للواقع والمثال فيصير الواقع مثالاً والمثال واقعًا بالحركة والفعل الحي الذي تشارك فيه الأعضاء والوجدان، إنه عمل الروح والبدن معًا، والخياط المقتول على يد الإقطاع ما هو إلا حياة في نضارتها وعفويتها وطيبتها وعطائها اللا محدود إنه الإنسان الحقيقي المناضل بلا عنوان ولا نبرة خطابية، أو روح ثورية مفتعلة ومقتله على يد قوى الشر والظلام لن يطفئ الشمعة ولن يذهب ببصيص الأمل واليوم الغائم ستنقشع غيومه وما أشد عنوان الرواية إيحاء رمزيًا بانتصار القيم الإنسانية على الرذائل والمظالم.

إن قارئ هذه الرواية ينجذب إليها انجذابًا شديدًا لأنه يحس بنبض قلب الكاتب وعرق أصابعه وخلجات نفسه بل بنبض قلوب شخصيات الرواية وخلجات نفوسهم، عكس رواية «**الثلج يأتي من**

النافذة» التي يطغى عليها الطابع التجريدي والنبرة التعليمية مما يبعث بعض الملل في نفس القارئ في بعض صفحات الرواية، لقد كانت الإيدلوجيا طاغية في هذه الرواية على قيمها الجمالية ومعمارها الفني ولم تكن خبيئة فيهما أو على الأقل مسايرة لهما، وهو ما تفاداه الكاتب في روايته الرائعة «**الشمس في يوم غائم**».

وأما الصراع مع التاريخ فقد تضمنته رواية «المصابيح الزرق» وإذا كان الاستعمار هو قدر الشعوب العربية، فهو في الواقع سرطان يفتك بالروح والبدن معًا، ويترك الأوطان في دياجير الجهالة والعماء، بل يعيدها إلى عصور ما قبل التاريخ والنضال ضد الاستعمار وتحدي وسائله القمعية وفلسفته العنصرية، وروحه التدميرية واجب الإنسانية وله الأسبقية والأولوية على صراع المجتمع والطبيعة.

إن رواية «**المصابيح الزرق**» تعود بنا إلى البلد« سورية » أثناء الحرب العالمية يوم كانت تحت الانتداب الفرنسي، وما لاقاه الشعب من ضيم وهوان وما عاناه من مرض وفقر وجهالة، وتنجح الرواية نجاحًا منقطع النظير في جذب القارئ لكأنه يعيش تلك المرحلة ويشترك مع ناسها الفقراء التعساء في جدهم وهزلهم ويشم رائحة العفن في الأقبية ورائحة الأبدان التي تزكم الأنوف، ويتقزز من بركه المنتنة، ومن معيشتها المضنية في ذلك الحي الفقير، لكن العبودية تنتهي حين يعي وضعه ويسعى للتخلص من نير الظلم بالكفاح ونشر الوعي السياسي بين أبناء الشعب، وليتحمل المناضل السجن والمنفى والتشريد،فالوطن قضية والتضحية لأجله واجب، وهذا ما بثق في وعي الفتى «فارس» الذي مات على يد الفرنسيين تعذيبًا وتنكيلاً، تاركًا غصة في حلق والده سرعان ما تحولت إلى راحة وسلوى لأن شهادته حفل زفاف، ولأن فارس بفكرته الثورية وتضحيته زرع في رحم البلد آلاف الفتيان ممن يحملون لواءه ويواصلون رسالته حتى النصر.

هذا ما تقوله الرواية وهي رائعة حقًا، لا تقع في فخ الخطابية ولا المباشرة، وبتركيزها على الحي الفقير واستقصاء مظاهر بؤسه واكتشاف قيمه الخالدة كالتعاون والفرح والتفاؤل وروح الدعابة تنجح في وصل القارئ بعقل الكاتب ووجدانه.

إن روايات الأستاذ حنا مينه شرائح من الحياة الإنسانية في سعيها الخالد نحو الحق والعدل والخير وتمجيداً للفعل الإنساني الذي تكون تلك القيم هي غايته فالحياة أخذ وعطاء ولهي عند أستاذنا – الذي نتمنى له مزيداً من العمر الحي الفاعل الخلاق – عطاء متواصل لامحدود.

٢١٩

الطريق الصحيح لتشجيع الإصلاح العربي (*)

تأليف: ستيفن كوك
ترجمة وعرض وتلخيص: د. هشام الدجاني (**)

منذ تسلم الرئيس جورج و. بوش السلطة قبل أربع سنوات تحدث كثيراً عن الحاجة إلى إصلاح سياسي في الوطن العربي، ولكن كان لدى العرب من المواطنين العاديين سبب للحذر والشك في «استراتيجيته السائرة قدماً نحو تحرير الشرق الأوسط». فقد كانت منطقتهم غارقة في سبات سياسي لسنوات بفضل الدعم الأمريكي لكثير من الأنظمة الدكتاتورية في الشرق الأوسط. وفي معظم العقود الخمسة الأخيرة لم تفعل الولايات المتحدة إلا اليسير لتشجيع تحقيق الديمقراطية العربية، معتمدة بدلاً من ذلك على أنظمة محافظة للمساعدة على حماية بعض الزعماء العرب ورعايتهم لمصالح أمريكا الحيوية.

(*) عن مجلة «الشؤون الخارجية» Foreign Affairs الأمريكية، عدد نيسان ٢٠٠٥. والمؤلف زميل في «مجلس العلاقات الخارجية».

(**) د. هشام الدجاني: باحث ومترجم.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص

هذا النزوع إلى الشك والتردد لم يعد مسوغاً . ففي صبيحة ١١ أيلول ٢٠٠١ تغيّرت أولويات الولايات المتحدة في الشرق الأوسط. فجأة أخذت إدارة بوش تهتم برؤية الديمقراطية التي كانت تصنفها بعد الأمن والاستقرار في لائحة اهتماماتها في العالم العربي، كوسيلة حاسمة لتحقيق هذين الهدفين. والحق أن تدمير «مركز التجارة العالمي» ومهاجمة البنتاغون قد حولا بصورة جوهرية الافتراض الأساسي لسياسة الولايات المتحدة في الشرق الأوسط. ولم تعد السلطة العربية تعتبر مصدراً للاستقرار، لا بل على العكس أضحت التهديد الأول له. ومن أجل «تجفيف المستنقع» الذي احتضن المتطرفين الإسلاميين من أمثال أسامة بن لادن بات من الضروري تشجيع التحرر السياسي، بل والديمقراطية في الشرق الأوسط، وأصبح هذا الهدف سمة مركزية في سياسة الأمن القومي الأمريكية.

كانت واشنطن قد بدأت، حتى قبل هذا التحول، تجرب تشجيع الإصلاح في الشرق الأوسط، وإن كان بهدوء، الأمر الذي لايشبه بتاتاً الحماسة اللفظية لبوش أو الولع المرضي بالديمقراطية. وكانت الولايات المتحدة في السنوات الأخيرة تعمل على ثلاثة محاور مختلفة تجاه الوطن العربي: معاقبة أعدائها بالعزل والعقوبات والغزو، ومساندة المجتمع المدني، وتشجيع التنمية الاقتصادية في الدول الصديقة. وقد موّلت الولايات المتحدة، مفترضة أن هذين الأسلوبين الأخيرين يدفعان برفق نحو التحرر السياسي، برامج حكومية جيدة في مصر، وشجعت إقامة المناطق الصناعية في الأردن، وقدمت أشكالاً متنوعة من المساعدة الاقتصادية للسلطة الفلسطينية، وأخيراً لليمن.

ولسوء الحظ فإن أياً من هذه السياسات لم تثبت جدارة حقيقية، وأدى إخفاق الولايات المتحدة في إحداث إصلاح سياسي في الوطن العربي إلى توليد نوع من الحذر. بيد أن سجل الولايات المتحدة الضعيف ما كان ينبغي أن يثني صانعي السياسة الأمريكيين من المحاولة ثانيةً، ولكن الكلفة ببساطة كانت باهظة . ومع أن العملية قد تكون صعبة محفوفة بالمخاطر، فإن تشجيع نهضة الأنظمة السياسية الديمقراطية الليبرالية في العالم العربي كان الطريقة الوحيدة لتخفيف أرجحية هجوم آخر، على المدى البعيد على الأمريكيين من قبل إرهابيين من الشرق الأوسط. لهذا حان الوقت بالنسبة إلى واشنطن أن تركز على التحدي: ما هي أفضل طريقة لتشجيع بيئة في الشرق



الأوسط تحقق الإصلاح. وكيف تستطيع تحقيق ذلك بدون التضحية بمصالحها الأساسية؟

من أجل الإجابة على هذه الأسئلة يحتاج صانعو السياسة الأمريكيون أولاً أن يأخذوا بعين الاعتبار ما الذي يُعوّق على وجه الدقة التنمية السياسية العربية، ثم التفكير بم يقنع الزعماء العرب بإجراء التغيير. ولما كان الزعماء الأمريكيون يبنون استراتيجية جديدة، فثمة مبدأ واحد ينبغي أن يرشد هؤلاء الزعماء: السياسات العقابية أثبتت مراراً وتكراراً أنها ذات قيمة محدودة، بل إنها غير ذات جدوى. إن واشنطن تحتاج بدلاً من ذلك إلى تبني مقاربة حافزة تدفع الدول العربية إلى أن يراجعوا مواقفهم بصورة جذرية.

افتراضات خاطئة

إذا كانت الولايات المتحدة تأمل في ممارسة استراتيجية ديموقراطية أكثر نجاحاً في الشرق الأوسط، على المسؤولين الأمريكيين أن يتخلوا عن معتقدين أساسيين في معالجتهم في الماضي والحاضر: الاعتماد على المجتمع المدني، والضغط من أجل الإصلاح الاقتصادي، وكلاهما كان يُعتقد أنهما يسهمان في إشاعة الديمقراطية في الدول ذات الأنظمة الاستبدادية.

المجتمع المدني هو علم سياسي اقتصر على مجموعات تطوعية خاصة، بما في ذلك المنظمات غير الحكومية المُكرّسة لقضايا مثل حقوق الإنسان والحكم الجيد. وضمن كلتا الجماعتين، الثقافية والسياسية، غالباً ما يُنظر إلى المجتمع المدني هذه الأيام كقوة راشدة للديموقراطية. ومع انتشار مثل هذه الجماعات تجري المناقشة ويصبح الأفراد أكثر إصراراً على المطالبة بحقوقهم السياسية. وعندما تصل هذه المطالب إلى مسافة معينة يضطر القادة المستبدون إلى اتخاذ تغييرات ذات معنى أو المخاطرة بأن يطاح بهم، مضامين هذه السياسة دقيقة وملائمة: تشجيع التحرر في الدول المقموعة، وتشجيع نمو المجتمع المدني.

هذه الفلسفة في الواقع كانت النجم الهادي لسياسة إشاعة الديموقراطية في الشرق الأوسط لبعض الوقت. وكان أحد الأهداف الرئيسة لـ «مبادرة الشراكة الشرق أوسطية – MEPI التي أطلقتها إدارة بوش عام ٢٠٠٢: تعزيز الممارسات الديمقراطية والمجتمع المدني»،وطوال التسعينات، وبالإضافة إلى تقديم المساعدة التقنية والاقتصادية الماسة للدول العربية الصديقة، تابعت «وكالة التنمية الدولية الأمريكية» (USAID) برامج لتشجيع نمو المجموعات المدنية في مصر والأردن والمناطق الفلسطينية. كما قامت بالشيء نفسه مؤسسات فدرالية أمريكية أخرى.

يعود إيمان الغرب بالمجتمع المدني إلى فترة نهاية الحرب الباردة، عندما لعبت مثل هذه المجموعات دوراً كبيراً في إسقاط الأنظمة الشيوعية في الاتحاد السوفييتي وأوروبا الشرقية. ولكن لسوء الحظ لا يتوفر دليل واضح على أن مثل هذه المجموعات يحتمل أن تلعب دوراً مشابهاً في إسقاط العالم العربي اليوم. كبداية، على الرغم أن كثيراً من الدول العربية تضم كثيراً من المنظمات المدنية (حيث تشير إحدى الدراسات التي أجريت في التسعينات إلى أن مصر وحدها ضمّت حوالي ١٩ ألف منظمة من هذا النوع) فإن هذه الدول ظلت استبدادية في غالبيتها. المجتمع المدني في الدول العربية يمكن أن يقدم خدمات اجتماعية محسوسة مثل العناية الطبية، والتعليم، والتمثيل القانوني، ولكن كثيراً من المجموعات المعنية، كتلك التابعة لبعض الحركات الإسلامية الأصولية هي غير ديموقراطية. وبعضها الآخر أظهر رغبة شديدة في التعاون مع الأنظمة غير الديموقراطية: فنشطاء حقوق الإنسان المصريون، على سبيل المثال، يعملون في «المجلس الوطني المصري

لحقوق الإنسان» الذي أنشأته الحكومة، لم يكن لديها القدرة على إجبار الحكومة على تغيير ممارساتها الخاطئة، وكانت بمثابة ستارة فقط. الأمر مشابه في بلدان عربية أخرى كالجزائر وتونس وغيرهما، حيث تحظى الاتحادات العمالية برعاية حكومية مقابل التعاون مع الدولة.

واجهت محاولات واشنطن لترويج الديموقراطية عبر المجتمع المدني مشكلة أخرى أيضاً، مشكلة تتعلق بصورة الولايات المتحدة الشاحبة في الوطن العربي. إنها ببساطة أن كثيراً من النشطاء المحليين يرفض العمل مع أمريكا. كما أن سياسات واشنطن تجاه المنطقة- من العراق والحرب على الإرهاب وحتى تأييدها لإسرائيل- لا تحظى بشعبية مطلقاً بحيث أن النشطاء العرب لا يمكن أن يتقبلوا أمريكا فضلاً عن التعاون معها، بدون الإساءة إلى مصداقيتهم ضمن المجتمعات التي يعملون فيها.

وينبع سوء الفهم الشديد التالي من جانب واشنطن حول كيفية دعم الديموقراطية- عبر التنمية الاقتصادية- من الخلط بين العلاقة المتبادلة والعلاقة السببية. فالتنمية الاقتصادية وتعميم الديموقراطية قد يسيران في الواقع جنباً إلى جنب، ولكن هذا لا يعني أن العلاقة الأولى تسبب الثانية. والحق أن أبحاث علم الاجتماع تشير إلى أنه على الرغم من أهمية الاقتصادي بالنسبة للمحافظة على الديموقراطية فإنه لا يكفي لإيجادها. ومع هذا فإن واشنطن تعمل كما لوأن:البرامج التي تديرها «الشراكة من أجل التقدم» (وهي مبادرة من قبل مجموعة «الثمانية الكبار» بالإضافة إلى روسيا لتشجيع التغيير السياسي في الشرق الأوسط) و«مبادرة الشراكة أوسطية (MEPI)» و«برنامج المساعدة الأمريكية» تفترض أن التنمية الاقتصادية توفر مقاولين جدد يتطلبون حتماً انفتاحاً سياسياً أكبر.

بيد أن الشرق الأوسط قد رفض أن يتشكل وفق هذا النموذج. فحيثما قام الزعماء العرب بإصلاح اقتصادياتهم- كما حدث أثناء انفتاح مصر الواسع في أواخر السبعينات، أو النموذج الجزائري المشابه في فترة الثمانينات- كانت النتيجة تحرراً اقتصادياً بدون تأسيس لاقتصاديات السوق أو ظهور للديموقراطية. وكما هو متوقع فإن التنمية الاقتصادية قد ساعدت على نهوض طبقات جديدة من رجال الأعمال، بيد أن هؤلاء كان من السهل محاصرتهم أو احتوائهم من قبل الأنظمة القمعية المحلية.

إخفاق هاتين المقاربتين في تحقيق النتائج المرجوة في الشرق الأوسط جعل

واشنطن تمتلك بدائل عقابية أكبر. فعلى مدى العقد الأخير فرضت الولايات المتحدة على كل من ليبيا، وإيران، والعراق بالدرجة الأولى، عقوبات عسكرية واقتصادية ودبلوماسية من أجل احتواء حكوماتها الصارمة، وكانت تأمل أن ترغمها على تعديل سلوكها. وعلى الرغم من أنه يمكن القول إن الاحتواء قد حال دون تفاقم بعض المشكلات، بل ساعد أحياناً على الوصول إلى نتائج إيجابية في بعض الحالات (كابتعاد ليبيا عن الراديكالية) إلا أنه ثبت أن الإجراءات العقابية أدت في الواقع إلى نتائج عكسية كما حدث في العراق.

الحرب بالطبع كانت الأداة العقابية القصوى، وكما يدل اسمها الرمزي «عملية حرية العراق» فقد كانت ترمي، من جملة أغراض، إلى جلب الديموقراطية في أماكن مثل عمان والقاهرة والرياض.

إن وصول القوات الأمريكية إلى العراق قد يُعدّل تصرف بعض دول الجوار، ولكن هذا لا يعني أن العراق الجديد سوف يعمل بطريقة ما حافزاً للتحرر السياسي والديمقراطي في المنطقة. والحق أنه لما كان الأمن في العراق مستمراً في التدهور، فإن كثيراً من العراقيين بدأوا يفكرون بولع بالفوائد الذي يستطيع الرجل القوي أن يوفرها كالاستقرار والنظام.. ولكن مع تحول العراق إلى دولة تعددية ولكنها تزداد دموية بسبب السلاح الأمريكي فإن جاذبية نظامها الجديد تتضاءل يوماً بعد يوم في نظر كثير من العرب.

المؤسساتية

الأمر الذي حال دون أن يؤدي تعزيز المجتمع المدني، والتنمية الاقتصادية، والجزاء الرادع إلى الإصلاح السياسي في الوطن العربي أن أياً منها لم يتوجه نحو العقبات الحقيقية أمام التغيير في المنطقة وهي: المؤسسات المختلفة. المؤسسات هي المنظمات والترتيبات، والقوانين، والمراسيم، والأنظمة التي تشكل القواعد السياسية للعبة في أي مجتمع وخلافاً للحكمة التقليدية حرفت الدول العربية هذه المؤسسات عن أهدافها، فالمشكلة ليست في عددها، بل في طبيعتها. هذه المؤسسات في الوطن العربي قد أنشئت لضمان الطابع السلطوي للأنظمة. وبدلاً من ضمان الحقوق أو إعطاء المواطنين حق الكلام ورفع أصواتهم تتجه المؤسسات السياسية العربية إلى تقييد المشاركة السياسية، والحد من الحرية الفردية، وتخويل الإدارة التنفيذية في الحكومة سلطة مهيمنة.

ما يزال النقاش حول الإصلاح العربي

يبدو مجرد كلام حتى الآن أكثر مما يبدو تغييراً منهجياً أساسياً. لقد تم إجراء بعض التعديلات الطفيفة، ولكن السياسات السلطوية ظلت هي السائدة في طول الشرق الأوسط وعرضه. فالبحرين مثلاً بدأت تجربة للتحرر السياسي عام ٢٠٠٠ولكن السلطات أغلقت مؤخراً منظمة حقوق الإنسان الرائدة في البلاد وسجنت رئيسها (ثم أطلق سراحه مؤخراً وأعيد فتح المنظمة بعد جدل سياسي طويل). وفي تلك الأثناء كان سكان قطر يتمتعون بحقوق سياسية أوسع منذ إعلان دستور جديد في أيلول من عام ٢٠٠٤، ولكن الدستور نفسه أعطى صلاحية مطلقة للأمير وأسرته.

كما يشير هذان المثالان فإن على صانعي السياسة الأمريكية أن يجدوا طريقة للضغط على مثل هذه البلدان من أجل تحرير مؤسساتها. بما لاشك فيه أنه يصعب تحقيق هذا التغيير، ولكن من الضرورة بمكان أيضاً أن تظهر سياسات ديموقراطية في الوطن العربي. لذا على واشنطن أن تركز على تطوير وسائلها لتسهيل ظهور هذه السياسات. وعلى الرغم من أن طرح ذلك بالقول أسهل من تنفيذه، ولكن واشنطن تستطيع من خلال تفكير خلاّق أن تقرر كيف تستخدم مواردها المالية والعسكريةوالدبلوماسية لإحداث تغيير بنيوي.

أفضل طريقة لتحقيق ذلك الابتعاد عن الضغوط السلبية، والاتجاه نحو سياسات إيجابية محفّزة. مثل هذه السياسات تتضمن جعل الآخرين يحققون ما تريد بوعدهم بشيء قيّم في المقابل. في هذه الحالة تستطيع الولايات المتحدة استخدام إمكانية زيادة المساعدة، أو اكتساب العضوية في المنتديات والمنظمات الدولية كحافز على تشجيع الدول العربية نحو التوجه إلى التعددية، وحكم القانون، والمشاركة في السلطة، وحقوق التملك، والأسواق الحرة.

ومن أجل الشروع بتحريك الكرة على الولايات المتحدة أن تقدم للدول العربية المزيد من المال بما يتناسب والتزامها بالإصلاح. ومزيّة هذه الطريقة أنها تخلو من الفظاظة. فالدول ينبغي ألاّ تُرغم، بل أن تُدعى إلى ذلك مقابل مكافآت مالية حقيقية.

المساعدات الأمريكية لمصر- ثاني أكبر مستفيد من المساعدات الأمريكية الاقتصادية والعسكرية- كانت قائمة على هذا المبدأ. ففي عام ١٩٧٨ وعدت واشنطن القاهرة بأنها إذا قامت بتحقيق السلام وتطبيع العلاقات مع إسرائيل فإن الولايات المتحدة ستتعهد بتحديث الاقتصاد المصري والقوات المسلحة المصرية، استجابت مصر،

ومنذ ذلك الحين التزمت بصفقة المحافظة على السلام- ولو كان بارداً- مع إسرائيل . وقد أصبحت هذه المساعدة منتظمة: ٢,٢ مليار دولار تحصل عليها مصر كل عام.

تتمتع دول عربية أخرى في المنطقة بالدعم الأمريكي مثل البحرين، والأردن، ومراكش، ومؤخراً الجزائر واليمن بدون أي التزام من جانبها تجاه الولايات المتحدة. ويقول بعض خبراء السياسة إن واشنطن لا تستطيع أن تضع شروطاً على هذه الهبات لأنها إن فعلت ذلك فإنها ستقلص أولويات أساسية بالنسبة لواشنطن، مثل حرية المرور عبر قناة السويس، والتعاون الشامل مع السعودية، ودور عمان البناء في إقامة السلام العربي- الإسرائيلي. ولكن هذا الرأي ينتقص من أهمية الولايات المتحدة بالنسبة للدول المعنية. فأصدقاء أمريكا العرب يحتاجونها كما تحتاجهم وربما أكثر. هل تستطيع القاهرة حقاً أن ترفض مرور السفن الحربية الأمريكية عبر قناة السويس؟

لما كانت الولايات المتحدة القوة الخارجية المهيمنة في منطقة الشرق الأوسط- وليس لدى الدول العربية حليف بديل- فإن واشنطن في موقع جيد يخولها سياسات مُحفّزة جديدة. فعدا مصر ثمة سوابق مهمة قائمة تبين كيف يمكن أن تكون هذه المعالجة فعالة. ففي التسعينات، على سبيل المثال، استخدمت الولايات المتحدة حوافز لتشجيع أوكرانيا على التخلي عن الأسلحة النووية التي ورثتها عن الاتحاد السوفييتي. وقد وعدت واشنطن بأن تقدم لكييف مساعدة اقتصادية، واستثمارات، وبرامج تنموية وبحثية مشتركة، وقدمت لها ضمانات بأنها إذا أوجدت آليات لضبط صادراتها من المواد والتقنيات الحساسة، وألغت خططها لتحديث صواريخها، والامتناع عن تنفيذ اتفاقية لمساعدة برنامج إيران النووي. وسرعان ما انصاعت أوكرانيا التواقة إلى المساعدات الغربية.

لعل أفضل مثال للمقاربة القائمة على حافز ناجح هي تركيا، التي كانت تسعى منذ وقت طويل للانضمام إلى الاتحاد الأوروبي. فعندما طلبت تركيا أن تكون عضواً في الاتحاد الأوروبي ردت بروكسل بأن على أنقرة بأن تلتزم بمعايير سياسية واقتصادية وقانونية واجتماعية أولاً، وقد أوجدت المنافع الضخمة التي ستجنيها تركيا من عضوية «الاتحاد» حافزاً كبيراً للإصلاحات . وبالنتيجة استطاع المجلس النيابي التركي أن يُجيز حزمة من الإصلاحات في السنوات الثلاث الأخيرة. وأيد الإسلاميون في تركيا البرنامج الذي اعتبروه فرصتهم المثلى لتوفير الحماية

السياسية الرسمية. وأدرك الإسلاميون بذكاء أنه لما كان الاتحاد يطالب أعضاءه بالتأكيد على الحرية الدينية، فإن تركيا، من أجل أن تُرشح للعضوية لابد من أن تخفف من قيود السيطرة الحكومية على حرية التعبير الديني والمشاركة الإسلامية السياسية. في غضون ذلك فإن تركيا التي هيّمن عليها العسكريون طويلاً وقعت أيضاً على مشروع الإصلاح. وعلى الرغم من أن بعض التغييرات التي تطالب بها بروكسل تقلص من نفوذ العسكريين، فقد تأكد لرئاسة الأركان التركية أنها لا تستطيع أن تعارض المشروع بدون أن تبدو معادية للتحديث- وهذا أمر لا يمكن أن يقبله ورثة كمال أتاتورك.

أما على صعيد العلاقات الولايات المتحدة الثنائية فإن على واشنطن أن تشرع في إعادة تشكيل مساعدتها العسكرية لمصر. إذ تحصل الأخيرة على مساعدة عسكرية سنوية بمقدار ١,٣ مليار دولار. هذا المبلغ لا يساعد على الإصلاح، وينبغي على واشنطن أن تزيده إلى مليارَي دولار وبدون شروط مسبقة. ولكن من أجل أن تحصل القاهرة على هذه الزيادة (٧٠٠ مليون دولار) عليها أن تأخذ بسلسلة من الإصلاحات، كأن توفر مزيداً من الشفافية وحرية سياسية أوسع وهذا ما سيعطي القاهرة حافزاً أكبر للقيام بالإصلاحات.

وعلى صعيد المسرح المتعدد الوجوه تستطيع الولايات المتحدة أن تشجع على المشاركة في هيئات دولية، مثل «منظمة التجارة العالمية» وبرنامج «المشاركة من أجل السلام» أو «مجتمع الديموقراطيات الجديدة»، إذا وافقت الدول العربية أولاً على إجراء تحرر سياسي وإصلاح اقتصادي جدي. ففي «منظمة التجارة العالمية» يمكن أن تطالب الولايات المتحدة مع شريكاتها الأوروبيات من الأعضاء العرب المحتملين اتخاذ إصلاحات معينة في مقابل دعم أمريكي وأوروبي لمرشحيها. مثل هذه الإصلاحات يمكن أن تتضمن تغييراً في قوانين الأحزاب السياسية والقوانين الانتخابية لتوسيع المشاركة، والقيام بإصلاحات لتحسين أوضاع حقوق الإنسان بحيث تحول دول استخدام التعذيب، وترسيخ الشعور بالأمان.

إذا كانت الولايات المتحدة جادة في تشجيع التقدم في الشرق الأوسط فعليها أن تركز بشكل أوضح على الأهداف السياسية واعتناق وسائل أكثر إيجابية. فالمقاربة التي تستند إلى حوافز استراتيجية أكثر تماسكاً وأكثر وعداً تجاه العالم العربي. لقد أظهرت أحداث ١١ أيلول أن المقاربة القديمة باتت بالية، وأنه حان الوقت للتقويم والإصلاح.

شـاعر حمصي منـسي

خير الدين شمسي باشا(*)

تمهيد

اثناء زياراتي العديدة لابني حينما كان طالبًا في جامعة (U. T) بمدينة (نكسفيل) بولاية (تِنِيسِي) في امريكة كنت أقضي معظم أوقاتي بمكتبة الجامعة الضخمة ذات الطوابق الستة، وفيها جناح للكتب والمجلات والصحف العربية. وذات يوم كنت استطلع أسماء الكتب على احد الرفوف، فوجدت ديوانًا لابن الدهان الموصلي الحمصي، فأغرتني نسبة (الحمصي) فحملته وجلست أطالعه، فأعجبت بشعره وقوة سبكه، وعجبت كيف يُنسى مثلُه؟ ويشتهر من هو اقل جودة منه؟ فأحببت تذكير اهل حمص بشاعر احب بلدهم واستقر بها مدرسًا للفقه والعربية..

(*) خير الدين شمسي باشا: أديب وباحث تراثي سوري، رحل عن عالمنا منذ أشهر، وهذه الدراسة من آخر نتاجاته.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

لما توالت انتصارات القائد البطل صلاح الدين الأيوبي على جيوش الصليبيين ودحرهم عن فلسطين، بعد أن دك حصونهم، واستولى على مواقعهم، وحرر (بيت المقدس) هلل العالم الإسلامي وكبَّر، وجعل الشعراء يدبجون القصائد المطولة، يرفعونها إلى القائد المظفر ممجدين بطولته، حامدين حنكته، معجبين بحسن قيادته.

ومن هؤلاء شاعر كان في الموصل يعرف بابن الدهان، واسمه عبد الله بن أسعد بن علي بن عيسى بن علي، أبو الفرج مهذب الدين الموصلي الحمصي الشافعي الفقيه النحوي الشاعر. ولم يذكر المؤرخون تاريخ ميلاده ولا شيئاً عن نشأته في الموصل. واكتفى ابن خلكان بقوله عنه: «إن ابن الدهان قصد مصر ومدح أبا الغارات طلائع بن رزيك بعد أن ضاقت به الحال في الموصل».

وأبو الغارات هو الملك الصالح طلائع ابن رزيك الأرمني، أصله من الشيعة الإمامية في العراق، قدم مصر فقيراً، فترقى في الخدم حتى استقل بأمور الدولة، وكان شجاعاً، حازماً، شاعراً، وله ديوان شعر.

وعند خروج ابن الدهان من الموصل قال يخاطب زوجته:

وذات شجو أسال البين عبرتها
قامت تؤمل بالتفنيد إمساكي
لَجَّتْ، فلما رأتني لا أصيخ لها
بكت، فأقرح قلبي جفنها الباكي
قالت، وقد رأت الأجمالَ محدجةً
والبين قد جمع المشكو والشاكي:
مَن لي؟ إذا غبتَ في ذا العام؟ قلت لها:
اللهُ، وابن عبيد الله مولاك
لا تجزعي بانحباس الغيث عنك فقد
سألتُ نَوْءَ الثريا صوبَ مغناك

(ويريد بابن عبيد الله: نقيب العلويين بالموصل، وقد تكفل لها بجميع ما تحتاج إليه حتى رحلت من الموصل لاحقة بزوجها).

ويظهر أن إقامته في مصر لم تدم طويلاً، فقد رحل عنها إلى (حمص) واستقر بها يدرّس علوم الشريعة واللغة العربية. كما يستفاد من قول ابن كثير في (البداية والنهاية) (٣١٧/١٢) ومن قول جمال الدين القفطي في (إنباه الرواة ص ١٠٤/٢/ دار الكتب): «وله أشعار كثيرة، واستفيدت منه العربية، ودرَّسها بحمص في جملة الفقه».

ومن قول العماد الأصفهاني في (خريدة القصر ص ٢/٢٧٩/ ت. شكري فيصل): «ما زلت وأنا بالعراق، إلى لقائه بالأشواق، فإنني كنت أقف على قصائده المستحسنة، ومقاصده الحسنة، وقد سارت (كافيته) بين فضلاء الزمان كافة، فشهدت بكفايته،



وسجلت بأن أهل العصر لم يبلغوا إلى غايته، فلما وصلت إلى (حمص) أول ما صحبت الملك العادل نور الدين بن زنكي رحمه الله منتصف صفر سنة ثلاث وستين، جمعتْ بيني وبينه المدرسة وحصلت لأحدنا بالآخر الأنسة».

وقال الأصفهاني في موضع آخر من الخريدة: «ومما أنشدني من شعره بحمص سنة خمس وستين القصيدة (الكافية) التي سارت له في مدح أبي الغارات طلائع بن رزيك، وأنفذها إليه بمصر، فنفذ له الجائزة السنية والعطية الهنية».

وذكر ابن خلكان في (وفيات الأعيان /٢/ ٢٠٩) قال: «وكان عبد الله بن أسعد الموصلي نزيل (حمص) قد قصده من الموصل ومدحه بقصيدته (الكافية) وهي تشتمل على ٣٣ بيتاً» وقد بدأها بالنسيب على عادة شعراء عصره، يقول فيها:

أصبحتُ للقمر المأسور في صَفَدَيْ
أسرٍ، وللرشأ المملوك، مملوكا

أبيتُ أغبط فاه طيبَ ريقته
ليلاً، وأحسد في الصبح المساويكا

يا حامل الراح في فيه وراحته
دع ما بكفك، روح العيش في فيكا

ثم يخلص إلى المدح فيقول:

لا نلتُ وصلك إن كان الذي زعموا

ولا سقى ظمئي جودُ ابن رزيكا

هادي الدعاة أبي الغارات خيرفتىً

أدنى عطياته أقصى أمانيكا

القاتل الألف، يلقاهم فيغلبهم

والواهب الألف تلقاه فيغنيكا

ومنها:

يخافك الملك ناء عنك منزله

ويقتر المرء عن بعد فيرجوكا

يشكو إليك بنو الآمال فقرهمُ

فينثنون، وبيت المال يشكوكا

ومدح أبا الغارات بقصيدة (عينية) مطلعها:

إذا لاح برق من جنابك لامعُ

أضاء لواش ما تُجن الأضالعُ

و(قافية) يقول فيها:

أيرجع عصر بالجزيرة رائقُ

تقضى، وأبقى حسرةً ما تفارقُ

ويقول:

ثقي بإيابي عن قريب فإنني

بجود ابن رزيك على القرب واثق

هو البحر، فيه دره وعبابه

وصوب الحيا فيه الندى والصواعق

ينال الحيا من بحره، وهو نازح

ويدنو الجنى من فرعه وهو باسق

وله في مدحه (ميمية) من ٣٦ بيتًا. و(ميمية) أخرى من ٤٠ بيتًا. أرسلها إليه من الموصل و(نونية) من ٣٨ بيتًا. و(لامية) من ١٦ بيتًا يهنئه فيها بالنصر في إحدى فتوحاته و(بائية) من ١٣ بيتًا. و(عينية) من ١٢ بيتًا. و(قافية) من ٢٤ بيتًا. و(لامية) من عشرين بيتًا. و(رائية من ٣٧ بيتًا). وله فيه موشحتان.

ومدح الملك العادل نور الدين محمود بن زنكي في (لامية) من ٤٤ بيتًا قالها حين باغت الصليبيون معسكره في البقيقة بفلسطين وأهلكوا عددًا من جنوده. يقول فيها:

ظُبى المواضي، وأطراف القنا الذبُلِ

ضوامن لك ما حازوه من نَفَلِ

وكافل لك كافٍ ما تحاوله

عزم وعزم وبأس غير منتحل

وما يعيبك ما نالوه من سبب

بالختل، قد تُوتَرُ الآسادُ بالحِيَلِ

وإنما أخلدوا جنبًا إلى خدع

إذ لم يكن لهم بالجيش من قِبَلِ

ومنها:

ما كل حين تصاب الأسدُ غافلةً
ولا يصيب الشديدَ البطش ذو الشلل

لا تكبتْ سهمك الأقدارُ عن غرضٍ
ولا ثنت يدَكَ الأيامُ عن أمل

وكأنه في هذه القصيدة يحذو حذو المتنبي في قصيدته التي أنشدها سيفَ الدولة على أثر المعركة التي تغلب فيها الصليبيون على المسلمين قرب بحيرة (الحدث) والتي يقول فيها:

«غيري بأكثر هذا الناس ينخدع»

ومدح ابنُ الدهان الملكَ القاهرَ ناصر الدين محمد شيركوه ملك (حمص) وابن عم السلطان صلاح الدين في (لامية) من ٥٠ بيتًا عشرون منها في النسيب يقول فيها:

هل عند معتدل القوام لعاشق
عدك، وهل عند الجميل جميل؟

رشأ بخيل بالسلام أحبه
ومن العجائب أنى يحب بخيل

ثم يخلص إلى المدح فيقول:

أنت الحبيب من البرية كلها
و(محمد) دون الورى، المأمول

ملك تفرد بالجمال فلم يزل
مذ كان ملك، وليس يزول

غذاه عرقٌ في المكارم معرق
ونماه أصل في الفخار أصيلُ

وله فيه (لامية) ثانية هنأه فيها بولده أسد الدين الذي ولي ملك (حمص) بعد أبيه يقول فيها:

ليهنك يوم لا يرى الدهرَ مثلَهُ
أجلُّ، وأوفى في سرور وأفضل

و(نونية) يعزيه فيها بأحد مماليكه مطلعها:

دعني ولا تلحني في دمعي الهتن
فما بكيت بقدر الشجو والشجن

ومنها:

كيف اصطباري وما حُمّلْتُ من حَزَنٍ
يهد أيسره الحصنين من حُصُنِ

لهفي عليه غداة الروع من أسدٍ
خالٍ من الغش، مملوء من الفِطن

رماه في رأسه سهمًا فأقصده
دهرٌ كنانته ملأى من المحن

شلت يدا عابث أهوى بمديته
مزحًا، ففرق بين الروح والبدن

صبرًا لما تحدث الأيام من حدث
فالدهر في جوره جارٍ على سَنَنِ

فالصبر أجمل ثوب أنت لا بسه
لنازلٍ، والتعزي أحسن السُنَنِ

و(دالية) مطلعها:

ألا يا ناصر الدين المرجى
لكل عظيمة ولكل جود

ومدح القاضي الفاضل بقصيدة من أربعين بيتًا منها عشرون في النسيب، ويقول فيها:

أوجدي كذا؟ أم هكذا كل من يهوى
يزيد غرامًا واشتياقًا على البلوى

ويخلص إلى مدحه فيقول:

وما كان أدناها استغاثة موثق
إلى مطلق لو يسمع (الفاضل) الشكوى
فريد بني الدنيا الذي لا يُرى له
نظير على مر الزمان ولا يروى
إذا قيستْ بالأولين رأيته
وآراؤه أهدى وأقواله أقوى
له قلم دِرياقه وسمامه
يداوي به نفس الممالك إن تدوى
يطبق عفواً رأيه كل معضل
إذا قال بعد الجهد ذو الرأي أو أسوى

أما مدائحه في القائد المظفر صلاح الدين فكثيرة منها (العينية) في ٥٦ بيتًا. خمسة وعشرون منها في النسيب، يقول فيها:

هل يعلم المتحملون لنجعة
أن المنازل أخصبت من أدمعي؟
تحمي قبابهم ظبىً في كِلة
وتذود عنهم أسهم في برقع
(قل للبخيلة بالسلام تورعًا
كيف استبحت دمي ولم تتورعي؟)
وبديعة الحسن التي في وجهها
دون الوجوه عناية للمبدع
بيضاء يدنيها النوى ويُحلها
إعراضها في القلب أكرم موضع
ما بال معتمر بريعك دائمًا
يقضي زيارته بغير تمتع؟
ما كان ضرك لو غمزت بحاجب
عند التفرق أو أشرت بإصبع؟

ثم يقول:

وتيقني أني بحبك مغرم
ثم اصنعي ما شئت بي أن تصنعي

ويخلص إلى مدح السلطان فيقول:

فإذا تبسم قال للجود: اندفق
فيضًا، ويا سحب الندى لا تقلعي
وإذا تنمر قال للأرض: ارجفي
بالصاهلات، وللجبال، تزعزعي
وإذا علا في المجد أعلى غاية
قالت له الهمم الجسام: ترفع

ويصف حسن قيادته يقول:

جمع الجيوش فشت شمل عداته

ما فرّق الأعداءَ مثلُ تجمع

بجحافل مثل السيول تدافعت

وإذا السيول تدافعت لم تدفع

ومنها:

قوم إذا يقع الصريخ تبادروا

نحو الحِمام بكل أبلج أروع

ومنها:

والطير من ثقة بأكل مشبع

تبعت جيوشك فوق غاب مسبع

نظر إلى قول المتنبي في هذا المعنى:

يطمع الطير فيهم طول أكلهم

حتى تكاد على أحيائهم تقع

وإلى قول النابغة الذبياني:

إذا ما غزا بالجيش حلق فوقهم

عصائب طير تهتدي بعصائب

وله في مدح السلطان (لامية) من ٧٤ بيتًا أنشده إياها بعد انتصاره على الصليبيين في معركة (بيسان) يقول فيها:

كريم على العافين كالغيث مسبلاً

شديد على العادين كالليث مشبلا

وسيلٌ إذا ما المال أقنى فأجزلا

وسيفٌ إذا ما سُلَّ أفنى وقللا

فما سُلَّ إلا أهلكَ الشركَ حده

ولا سئل الإحسان إلا تهللا

حياة إذا يرضى، حِمام إذا سطا

قدير إذا يعفو، عفيف إذا خلا

وحلو إذا والبيته لَذَّ أريُهُ

لديك، وإن عاديته عاد حنظلا

ثم يذكر انتصاره قائلاً:

وفي يوم (بيسانٍ) سقيتهم الردى

وغادرتَ أخلاف المنية حُفّلا

وطئتهمُ رغمًا، فلم يغن حشدهم

ومَن ذا يرد السيلَ من حيث أقبلا؟!

وقسمتهم في الملتقى قسم جائرٍ

وإن كنت فيهم عادلاً ومعدلا

قتيلاً صريعاً أو جريحًا مضرجًا

وخِلاً طريداً أو أسيراً مكبلا

تولوا عن النار التي أوقدت لهم

من الحرب علمًا أنها ليس تصطلى

وأشجعهم من حاول العيش مدبرًا

من الخضر لما عاين الموت مقبلا

ويختمها بقوله:

بقيتَ على الإسلام حصنًا وموئلاً

وليثًا وغيثًا مستهَلاً ومعقِلا

وله في مدحه أيضًا (رائية) من ٥٢ بيتًا

ألقاها بين يديه لما وصل من مصر إلى بلاد الشام وخيّم بظاهر مدينة (حمص) على نهر العاصي وكان معه القاضي الفاضل. هناه بها عندما فتح (حمص) يقول فيها:

تردي الكتائبَ كتبُه فإذا مضت

لم ندر أنفذ أسطراً أم عسكرا

وله في مدحه (حائية) يقول فيها:

وحبب فيك المدح أنك ماجد

معانيك في لفظ المدائح روح

وكل مديح لم يكن فيك باطل

وكل ثناء لم يكن لك ريح

سيبقى الذي حبرتُه من مدائحي

ويفنى الذي أعطيتَه ويروح

وكأنه في هذا البيت الأخير نظر إلى قول عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) لبنت هرم بن سنان حينما وفدت عليه وهو خليفة، فقال لها: «ما الذي أعطى أبوك زهيراً حتى قابله من المديح بما قد سار فيه؟» فقالت: «ما أعطاه أبي زهيراً قد نسي» فقال عمر: «ولكن ما أعطاكم زهير لا ينسى».

وله فيه (حائية) ثانية من ٨١ بيتاً أنشده إياها أيضاً في (حمص) لما خيم على ضفاف العاصي يقول فيها:

هو الملك الذي أوري زنادي

وفازت عند رؤيته قداحي

فمَنْ هرمٌ وكعبٌ وابن سعد

رعاءُ الشاء والنَّعمَ المُراح

جواد بالبلاد وما حوته

إذا جادوا بألبان اللقاح

ثم يقول مفتخراً مقلداً المتنبي في فخاره بنفسه عند مدح الملوك والأمراء:

أرى المتقدمين اليوم دوني

فيؤلمني خمولي واطراحي

وأشجى من ضياع العمر حتى

أغص ببارد الماء القراح

وأعجب من صروف الدهر حتى

أكاد أقول: ما زمني بصاح

أيظهر في السماء ضحى نُهاها

وتخفى وهي طالعة براح

ثم يقول:

عسى نعماك تسكنني دمشقاً

وذاك لكل ما لاقيت ماحي

وله فيه (حائية) ثالثة من ٣٠ بيتاً يقول فيها:

له هزة عند المدائح للندى

كما اهتز غصن البان وهو مَروحُ

شجاع لدى الهيجا جبان عن الخنا

كريم، على العرض المصون شحيح

وإن حارب الأعداء أمسى أقلهم

طريداً، وأما جلهم فطريح

ثم يستجديه قائلاً:

أزلتَ عيوب الدهر في كل بلدة

وفقريَ عيب في الزمان قبيح

ويقول:

أأحيا، وهذا الشعر بعض فضائلي،

فقيرًا بحمص أغتدي وأروح؟

ولابن الدهان مدائح أخرى كثيرة نحا فيها نحو أبي الطيب المتنبي في مدائحه لسيف الدولة وغيره، وقد تأثر بشعره وقلده وضمن شعره بعض معانيه، كما نحا نحو أبي تمام في العناية بالمحسنات البديعية من طباق وجناس وتشبيهات واستعارات وزخرفة الألفاظ وهي ظاهرة كثيرًا بوضوح في شعره.

ولم يقتصر شعره على النسيب والمديح، بل قال في الرثاء والحماسة والوصف، وفي بعض الحكم، وقليل من الفخر، فمن الحماسة قوله:

وإذا الصريخ دعاهم للمة

بذلوا النفوس، وفارقوا الأعمارا

وإذا زناد الحرب أخمد نارها

قدحوا بأطراف الأسنة نارا

فمن استغاثهم استغاث ضراغمًا

ومن استماحهم استماح بحارا

وقال في الوصف:

وفستقة شبهتها إذ رأيتها

وقد عاينتها مقلتي بنعيم

زبرجدةً خضراء وسط حريرةٍ

بحقة عاج في غلاف أديم

وقال في الحِكَم:

وإذا جنايات الجوارح عُددت

فأشدها يجني عليك لسانُ

فالقول فيه جواهر منظومة

ومعايب تشقى بها الآذان

مهما تقل في الناس قالوا مثله

ولربما زادوا عليك ومانوا

مَن كف كف الناس عنه ومن أبى

إلا الخنا، فكما يدين يدان

والحلم يطفئ عنك كل عظيمة

كالماء لا تبقى به النيران

والغش يزري بالفتى ولَو أنه

بالفهم قسٌ والصلاح بيان[1]

شر المآكل لحم من تغتابه

والوجه فيه الزور والبهتان[2]

فجزاؤك السوءى عن السوءى وإن

تحسن، فإن جزاءك الإحسان

وإذا تعامى الطرف عن شمس الضحى
فبأي شيء يحصل التبيان؟

وقال في الفخر:

إن يعلني غير ذي فضل فلا عجب
يسمو على سابقات الخيل هابيها[3]
والماء تعلوه أقذاء، وها زحل
أخفى الكواكب نوراً وهو عاليها[4]
لو كان جد بجد، ما تقدمني
عصابة قصرت عني مساعيها
ما في خمولي من عار على أدبي
بل ذاك عار على الدنيا وأهليها

وقال في الشكر:

يا مالكي بعوائد البرّ
وبذاك تملك رقبة الحر
أنصفتني والناس تظلمني
فلأشكرنك آخر الدهر
منن على منن تتابعها
خفت عليك وأثقلت ظهري
فلأنشرن عليك من مدحي
شكر الرياض الغيث بالنشر

ومن مراثيه الجيدة قوله في (توران شاه) أخي السلطان صلاح الدين الذي توفي بالإسكندرية ونقل جثمانه إلى دمشق حيث دفن فيها:

ما عذر عيني لا تفيض فتسكب
لليوم تُدخر الدموع وتُطلب
لا مرحباً بالأرحبية أوردت
خبراً يضيق به الفضاء الأرحب
غلب الأسى فيها التجلد بعدما
كان التجلد بالأسى لا يغلب
عظمت رزيته فأقصر عاجز
عن وصف شدتها وقصّر مطنب
ما عهدنا بالشمس قبلك برجها
نعش، ولا بين المقابر تغرب
أصبحت تحت الأرض ترغب في الأسى
مَن كان نحوك في الحوائج يرغب
ما كنت أحسب قبل دفنك في الثرى
أن المكارم في التراب تغيّب
ما العيش بعدك بالهنيّ وإنما
مَن عاش بعدك بالحياة معذب
ولئن قضيت لقد تركت كآبةً
ما تنقضي، وحرارة، ما تذهب

أما لقب (الحمصي) فقد لصق به منذ استقرت إقامته فيها يعمل في التدريس حيث طابت له الحياة فيها. على أننا لم نجد له شعراً في مرابعها ومغانيها الجميلة على الساقية وعلى نهر العاصي، فيما نجد له قصيدة طويلة في دمشق رغم أنه لم يقم

فيها. وقد أرسلها إلى ابن عساكر إذ كان يقدم إليه من وقت لآخر ليستمع إلى دروسه وإلى دروس الحافظ الذهبي في الحديث والتفسير، يقول فيها:

سقى دمشق وأيامًا مضت فيها
مواطر السحب ساريها وغاديها

ومنها:

فما قضى حبة قلبي (لنيربها)
ولا قضى نحبَه ودي لواديها
ولا تسليت عن سلسال (ربوتها)
ولا نسيت (بيتي) جار جاريها
كأن أنهارها ماضي ظُبىً جُشِيتْ
خناجراً من لجين في حواشيها

ومنها:

والدوح رَيىٌّ لها زيًا قد اكتملت
شبابها، حينما شابت نواصيها
صفا لها الشرب فاخضرت أسافلها
حتى ضفا الظل وابيضت أعاليها
وصفق النهر، والأغصان قد رقصت
فنقطته بدرٌ من تراقيها
كأنما رقصها أوهى قلائدها
وخانها النظم فانثالت لآليها

ويقول في فاكهتها:

إذا الغصون هززنا لنيل جنىً
صارت كواكبها حصبًا أراضيها
من كل صفراء مثل الماء يانعة
تخالها جمر نار في تلظيها
لذيذة الطعم تحلو عند آكلها
بهية اللون تجلى عند رائيها

ويقول في أهل دمشق:

كم لي بها صاحب عندي له نعم
مشكورة، وأيادٍ ما أؤديها
فارقته غير مختار، فصاحبني
صبابة منه تخفيني وأخفيها

فقال عنه ابن عساكر: «أديب فاضل، وشاعر محسن».

(تهذيب ابن عساكر ٢٩٢/٧).

الحواشي

(١) يريد ببيان: يوسفَ بن المبارك البيني، وهو محدث مشهور).

(٢) أخذه من الآية الكريمة ﴿أيحب أحدكم أن يأكل لحمه أخيه ميتًا فكرهتموه﴾.

(٣) الهابي: التراب الذي تثيره بجريها. وهو مأخوذ من قول المتنبي:

ولو لم يعل إلا ذو محل
تعالى الجيش وانحط الغبار

(٤) والثاني فيه إشارة إلى قول الطغرائي:

فإن علاني من دوني فلا عجب
لي أسوة بانحطاط الشمس عن زحل

٢٣٩

نرجس أو استراتيجيا الفراغ «دراسة في الفردية المعاصرة»

تأليف: جيل ليبتوفسكي
ترجمة: سهيل حمد أبو فخر (*)

ولد جيل ليبتوفسكي عام ١٩٤٤، ويعمل أستاذاً للفلسفة في جامعة جرينوبل في فرنسا. ألف كتاباً بعنوان «إمبراطورية العابر» بالإضافة إلى كتاب «عصر الفراغ» الذي أخذت منه هذه المقالة، وهو مجموعة دراسات في الفردية المعاصرة، وقد ترجم الكتاب المذكور إلى اللغات الإسبانية والإيطالية والبرتغالية واليابانية والتركية.

(*) سهيل حمد أبو فخر: باحث ومترجم من سورية.
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

إن كل جيل يحب أن يرى نفسه ويجد هويته في صورة أسطورية أوخرافية كبرى يعيد تفسيرها تبعًا لقضايا الساعة: أوديب بصفته رمزًا شاملاً، بروميثيوس وفاوستوس وسيزيف بصفتهم مرايا للواقع الحديث. أما اليوم، وبنظر عدد كبير من الباحثين، والأمريكيين منهم بصورة خاصة ، فإن نرجسا هو الذي يرمز للوقت الحاضر: « لقد أصبحت النرجسية أحد مواضيع الثقافة الأمريكية الرئيسية». وبينما ترجم كتاب سنت « طغيان الذات» لتوه إلى اللغة الفرنسية، أصبح كتاب «ثقافة النرجسية» الكتاب الأكثر مبيعًا في الولايات المتحدة كلها . وفيما وراء «الموضة» وطفرتها وبعض «الكاريكاتيرات» التي أمكن رسمها، هنا وهناك، لهذه النرجسية المحدثة، فإن ظهورها على الساحة الفكرية قد أفادنا إفادة كبيرة في إرغامنا على تسجيل «التغير» الانتروبولوجي الجذري الذي يتم تحت بصرنا والذي يشعر كل واحد منا به جيدًا، بطريقة ما، ولو بصورة ضبابية . لقد أخذت مرحلة جديدة من الفردية تحط رحالها: فالنرجسية تدل على بروز مظهر مستحدث للفرد في علاقاته مع نفسه وبدنه ، مع الآخر والعالم والزمن، في الوقت الذي تراجعت فيه الرأسمالية المتسلطة أمام رأسمالية المتعة والسعة. لقد انتهى عصر الفردية الذهبي، تلك الفردية التنافسية على المستوى الاقتصادي، العاطفية على المستوى العائلي ، الثورية على المستوى السياسي والفني، وانتشرت فردية صرفة منفلتة من عقال القيم الاجتماعية والأخلاقية والثورية والفنية . حتى إن كرة الفردية المتحررة من أي مدار سام قد غيرت اتجاهها هي نفسها كونها عرضة لرغبات الأفراد المبتذلة فحسب . إذا ما كانت الحداثة تتطابق مع روح المبادرة ومع الأمل المستقبلي، فمن الواضح أن النرجسية، بلا مبالاتها التاريخية، تدشن مرحلة ما بعد الحداثة ونهاية مرحلة «الإنسان المتساوي».

نرجس على المقاس

بعد الاضطراب السياسي والثقافي لسنوات الستينات الذي أمكنه أن يظهر أيضًا على أنه استثمار في سبيل المصلحة العامة، انتشرت ظاهرة فقدان العاطفة كظاهرة تم تعميمها على المجتمع بصورة علانية، مع اقتصار المصالح على المشاغل الشخصية الصرفة كنتيجة طبيعية لها، وقد حدث ذلك بصورة مستقلة عن الأزمة الاقتصادية. وبلغ عدم التسيس وعدم الانتماء النقابي نسبًا لم يبلغاها قط، وغاب الأمل الثوري والمعارضة الطالبية، ونضبت الثقافة المضادة، وندرت القضايا التي ما تزال قادرة على شحن الطاقات لأجل طويل، وفقدت الجمهورية حيويتها، وأثارت المسائل الكبرى «الفلسفية» والاقتصادية



والسياسية أو العسكرية نفس الفضول المضحك الذي يثيره أي أمر تافه، وأخذت «الأعالي» كلها تتهارشيئًا فشيًا بقدر ما انزلقت في عملية التحييد والتتفيه الاجتماعيين الواسعة. ويبدو أن كرة الفردية فقط هي التي خرجت منتصرة من تيار فتور الشعور، وذلك في أن يحرص المرء على صحته ويحافظ على وضعه المادي، ويتخلص من «عقده» وينتظر العطل فالعيش دون مثل أعلى ودون هدف سام أصبح ممكنًا. إن أفلام وودي ألن، والنجاح الذي أحرزته، هي بحد ذاتها، رمز لأعلى درجات استثمار فسحة الفردية كما يصرح بذلك هو نفسه «إن الحل السياسي لا يعمل» (ذكره لاش ص ٣٠). وهذه الصيغة تعبر لعدة أسباب عن روح العصر الجديدة، وعن هذه النرجسية المحدثة الناجمة عن الفرار من السياسة. هي ذي نهاية «الإنسان السياسي» ومجيء «الإنسان النفسي» المتربص بكيانه وكيانه الأفضل.

إن العيش في الحاضر، ولا شيء غير الحاضر، وليس تبعًا للماضي والمستقبل، و«ضياع تجاه الاستمرارية التاريخية» (ثقافة النرجسية ص ٣٠)، وتلاشي شعور الانتماء «الشعور بأن الأجيال المتعاقبة متجذرة في الماضي وممتدة إلى المستقبل»، هي التي تسم المجتمع النرجسي وتولده حسب رأي لاش. فنحن اليوم نعيش لذواتنا دون أن نهتم بتقاليدنا وصيرورتنا: لقد ألفى الاتجاه التاريخي نفسه مهجورًا، شأنه في

ذلك شأن القيم والمؤسسات الاجتماعية. إن الهزيمة في فييتنام وقضية ووترجيت والإرهاب الدولي والكوارث البيئية (ثقافة النرجسية ص ١٧ و ٢٨) قد أفضت إلى أزمة ثقة بالزعماء السياسيين، وإلى مناخ من التشاؤم والخطر المداهم، مما يفسر تطور الاستراتيجيات النرجسية في «البقاء»، تلك الاستراتيجيات الواعدة بالصحة البدنية والنفسية. فعندما يبدو المستقبل مهدداً وغير آمن، لا يبقى سوى الانطواء على الحاضر الذي نستمر في حمايته وإعداده وتوجيهه في نشاط دائم وبصورة متزامنة مع وضع المستقبل جانباً، فقد تمخضت عن « تجريد الماضي من قيمته» منظومة تسعى للتخلي عن التقاليد والأقاليم القديمة، ولإنشاء مجتمع بلا ظل ولا مرسى، ومع هذه اللامبالاة بالزمن التاريخي، أخذت «نرجسية جماعية» تحط رحالها، بوصفها عَرَضاً مرضياً اجتماعياً من أعراض الأزمة المعممة على المجتمعات البرجوازية التي عجزت عن مواجهة المستقبل بغير اليأس.

يكاد الجوهري أن يفلت من بين أصابعنا تحت ستار الحداثة ، فإذا أردنا أن نرجع النرجسية إلى « إفلاس» المنظومة (ثقافة النرجسية ص ١٨) حسب تقليد ماركسي مقدس، وأن نفسرها بمعنى «فساد الأخلاق»، أفلا نكون بذلك قد أعلينا شأن الوعي من جهة، والظروف الاقتصادية من جهة أخرى؟ وفي حقيقة الأمر أن النرجسية المعاصرة تنتشر في غياب مدهش للشعور بالنهاية التراجيدية، فهي تتجلى بكثافة في مجرد فتور شعور تافه، رغماً عن الوقائع الكارثية التي تعرضها وسائل الإعلام وتكثر التعليق عليها. فمن ، باستثناء علماء البيئة، لديه إحساس دائم بالعيش في عصر النهاية؟ لقد تنامت « سلطة الموت» وتضاعفت الكوارث البيئية دون أن تولد بحد ذاتها شعوراً تراجيدياً « بنهاية العالم». لقد اعتاد الناس، دون إحساس بالتمزق، على « الأسوأ» الذي تجتره وسائل الإعلام، واستقروا على ما يبدو في الأزمة التي قلما تغير لديهم الرغبة في الرفاهية وأوقات الفراغ أن النرجسية ليست قطعاً آخر انكفاء «للأنا» الذي أثبطه الانحطاط الغربي، فارتمى برعونة في المتعة الأنانية. والنرجسية ليست رواية جديدة « للتسلية» ولا « استلاباً» - ذلك أن الإعلام لم يصل قط إلى هذا التطور - فهي تلغي التراجيدي وتظهر على أنها شكل مستحدث لفتور الشعور الذي أحدثه التحسس السطحي للعالم بصورة متزامنة مع اللامبالاة العميقة بشأنه: إنها لمفارقة تفسرها بصورة جزئية غزارة الإعلام الذي يهاجمنا وسرعة تدافع الأحداث التي تبثها وسائله والتي تمنع تشكل أي انفعال دائم.

ومن جهة أخرى، لن نفسر النرجسية البتة انطلاقًا من تراكم وقائع وأحداث درامية اقتصادية: فلو كانت النرجسية، كما يدعونا لاش للاعتقاد، وعيًا مستحدثًا بصورة جذرية، وبنية مكونة لشخصية ما بعد الحداثة، لتوجب ضبطها على أنها محصلة لتقدم شامل جذرية، وبنية مكونة لشخصية ما بعد الحداثة، لتوجب ضبطها على أنها محصلة لتقدم شامل ينظم سير المجتمع. ولا يمكن للنرجسية، وهي مظهر متماسك للفرد، أن تنجم عن كوكبة متباينة من أحداث دقيقة حتى لو عززها « وعي» سحري. فهي تنجم في الواقع عن الهروب العام من القيم والمقاصد الاجتماعية الذي تمخض عن التشخيص . إن افتقار منظومات الحس الكبرى للعاطفة والاستثمار العالي للأنا يسيران معاً: ففي المنظومات ذات « الوجه البشري» التي تعمل من أجل المتعة والرفاهية وتنوع المعايير، تتضافر الأشياء جميعها للإعلاء فردية صرفة، وبتعبير آخر فردية سيكولوجية، متحررة من الأطر الجماعية ومتجهة نحو إبراز قيمة الذات.

إن الثورة السلعية وأخلاقها المتعية، وهي تعيد الأفراد إلى ذرات منفصلة وتجرد المقاصد الاجتماعية من دلالتها العميقة شيئًا فشيئًا، قد سمحت للخطاب السيكولوجي أن يتطعّم بالاجتماعي وأن يصبح خلقًا جديدًا للجماعة . إنها «مادية» أحدثتها مجتمعات الرفاهية التي استطاعت، ويا للمفارقة، أن تفتّح ثقافة تتركز على توسع الذات، ليس من خلال ردة فعل أو « قدرة نفسية إضافية»، بل من خلال عزل الفرد. إن موجة « الطاقة البشرية» النفسية والبدنية ليست سوى آخر لحظة من مجتمع تملّص من النظام المحكم وأنجز عملية التخصيص المنهجي التي بدأها عصر الاستهلاك سابقًا. وبعيدًا عن أن تنحدر النرجسية من « وعي» مثبط، فهي نتيجة تشابك منطق اجتماعي فردي تمتعي يسوقه عالم المواضيع والدلالات مع منطق علاجي وسيكولوجي تم إعداده منذ القرن التاسع عشر انطلاقًا من الاقتراب من علم النفس المرضي.

وبصورة متزامنة مع الثورة المعلوماتية، شهدت مجتمعات ما بعد الحداثة « ثورة داخلية» و« حركة وعي » واسعة (ثقافة النرجسية ص ٤٣ – ٤٨) وشغفًا لا سابق له في المعرفة وإنجاز الذات، كما يشهد على ذلك تكاثر الأجهزة السيكولوجية وتقنيات التعبير والاتصالات والرياضات الشرقية. فقد أخلت الحساسية السياسية السائدة في سنوات الستينات المكان «لحساسية علاجية»، حتى إن أصلب الزعماء السابقين الرافضين (بصورة خاصة) قد وقعوا تحت سحر اختبار

الذات، فبينما تخلى ريني ديفس عن معركته الجذرية ليتبع الشيخ الروحي مهاراج جي، يروي جيري روبن أنه طبق بتلذذ، ما بين عامي ١٩٧١ - ١٩٧٥، العلاج الحركي والطاقة الحيوية والتدليك والهرولة والتنشي والإزالن والتنويم المغناطيسي والرقص الحديث والتأمل والتحكم الذهني والأريكا والمعالجة بالأبر الصينية والعلاج الرتشي (ذكره لاش ص ٤٣ - ٤٨). فبينما يلهث النمو الاقتصادي يتقهقر التطور النفسي، وبينما حل الإعلام محل الإنتاج ، أصبح استهلاك الوعي بوليما[١] جديدة: يوغا، تحليل نفسي، تعبير بدني ، زن ، علاج بدائي، ديناميكا الجماعات، تأمل سام؛ فعلى التضخم الاقتصادي يجيب التضخم النفسي والاندفاع النرجسي العظيم الذي يولده، وعبر تركيز العواطف على الأنا المرفوع إلى خاصرة العالم، يولّد العلاج السيكولوجي الملون بالصبغة الشرقية وفلسفتها سيماءًا مستحدثًا لنرجس المتحد مع الإنسان النفسي من الآن فصاعداً، فنرجس المهووس بنفسه لا يحلم ولا ينام مُخَدَّرًا بل « يعمل» مثابرًا من أجل تحرير « أناه» ومن أجل قدر كبير من الاستقلال والسيادة. إنه يكف عن حب الآخر « فعندما أكتفي بحب نفسي فقط لا أحتاج لأحد كي أصبح سعيدًا » (ذكره لاش ص ٤٤)، هو ذا برنامج روبن الثوري.

وفي هذا الجهاز النفسي يشغل اللاشعور والكبت موقعًا استراتيجيًا، فهما عاملان أساسيان من عوامل النرجسية المحدثة عبر إقرارهما بجهل حقيقة الذات جهلا جذريًا: إن طرح طعم الرغبة وحاجز الكبت هو تحد يفتح اتجاهًا لا يُقاوَم للعثور على حقيقة الأنا: ينبغي علي أن أحصل هناك حيث كان « الهو». إن النرجسية جواب على تحدي اللاشعور: فالأنا يسرع في عمل لا نهائي من التحرر والملاحظة والتفسير طالما أنه قد أخطر بضرورة العثور على نفسه. ولنقرّ أن اللاشعور قبل أن يكون خيالاً او رمزًا، مسرحًا أو آلة، هو عامل محرض يكمن دوره الرئيس في عملية تشخيص لانهائية. على كل واحد أن « يقول كل شيء»، وأن يتحرر من منظومات الدفاع المغفلة التي تعيق استمرار الذات التاريخية، وأن يشخص رغبته عبر التداعيات « الحرة»، واليوم عبر اللاشفاهي، عبر الصرخة والشعور الأصيل . ومن جهة أخرى، إن كل ما يستطيع أن يعمل على أنه نفاية (الجنس، الحلم، زلة اللسان) سيجد نفسه محشوراً في نظام ذاتية الليبيدو والحس. إن اللاشعور، إذ يوسّع فسحة الشخصية على هذا النحو، وإذ يدرج الحثالات كلها في حقل الذات، يفتح الطريق بذلك لنرجسية بلا حدود. إنها نرجسية كاملة تظهرها بطريقة أخرى الصور النفسية الأخيرة

حيث لم تعد كلمة السر تكمن في التفسير بل في صمت المحلل: إن المحلل، إذ يتحرر من الكلام الفصل ومن المراجع الحقيقية، يواجه نفسه فقط ضمن دائرة يحكمها إغراء الرغبة الذاتية فحسب. عند ما يتخلى المدلول عن مكانه لألاعيب الدال، وعندما يتخلى الخطاب نفسه عن مكانه للانفعال المباشر، وعندما تسقط المراجع الخارجية، حينذاك لاتصادف النرجسية أية عقبات، فتستطيع أن تتجز نفسها بكل أصالتها.

وهكذا حل وعي الذات محل الوعي الطبقي، والوعي النرجسي محل الوعي السياسي، وينبغي عدم رد هذه الاستعاضة بصورة خاصة إلى الجدل الدائم حول تغيير اتجاه الصراع الطبقي، ذلك أن الجوهري يكمن في مكان آخر. فعلاوة على أن النرجسية أداة تجميع، فهي تتيح تجذير فقدان العاطفة في الدائرة الجماهيرية عبر استغراقها في ذاتها، وتسمح بتكيف وظيفي مع العزلة الاجتماعية التي تستخلص استراتيجيتها منها، وإذ تجعل النرجسية من الأنا هدف جميع الاستثمارات، فهي تتشبث في مطابقة الشخصية مع تذرية صامتة ناتجة عن المنظومات الشخصية. ولكي تكون الصحراء الاجتماعية قابلة للحياة، ينبغي على الأنا أن يصبح الشغل الشاغل المركزي: لقد تحطمت العلاقة، ولا ضير في ذلك، لأن الفرد يدور في دائرة الاستغراق في ذاته؛ وهكذا تتجز النرجسية نزعة إنسانية غريبة إذ تُفرِّغُ التقسيم الاجتماعي من محتواه، فالنرجسية حلٌ اقتصادي « للتشتت» العام، وهي تكيف الأنا مع العالم الذي ولد منه ضمن دائرة كاملة، والترويض الاجتماعي لا يتم بعد ذلك عبر القهر المنظم ولا حتى التسامي، بل يتم عبر الإغراء الذاتي. وبما أن النرجسية تقنية جديدة في تحكم مرن يدار ذاتيا، فهي تذيب الأفراد في المجتمع عبر انتزاع الصفة الاجتماعية منهم، وتجعلهم متوافقين في مجتمع ذري إذ تمجد سلطة تفتح الذات الصادقة.

وربما تجد النرجسية وظيفتها العليا في التخفيف من محتويات الأنا الثقيلة الذي تتجزه مغالاته في طلب حقيقته الذاتية حتمًا، فكلما استثمر الأنا، وهو موضوع الانتباه والتفسير، ازداد الشك والتساؤل. إن الأنا ليصبح مرآة فارغة بسبب كثرة المعلومات، وسؤالاً بلا جواب بسبب كثرة التداعيات والتحليلات، وبنية مفتوحة وغير محددة تستدعي معرفة العلاج والسوابق المرضية بصورة كبيرة. ولم يخطئ فرويد الذي قارن نفسه بكوبرنيكوس وداروين في نص شهير كونه حكم على جنون العظمة عند الإنسان بأنها إحدى « الأكاذيب»

الثلاث الكبرى. لم يعد نرجس شاخصًا أمام صورته الثابتة، بل لم يعد هنالك من صورة، مابقي هو مجرد استقصاء لا نهائي للذات، قضية زعزعة أو تعويم نفسي على غرار تعويم العملة أو الرأي العام، فقد أصبح نرجس يدور في مساره الخاص. ولم تكتف النرجسية المحدثة بتحييد العالم عبر إفراغ المؤسسات من استثماراتها الانفعالية، ذلك أن الأنا هذه المرة هو الذي يجد نفسه مصقولاً ومفرَّغًا من هويته، وللمفارقة أن ذلك يتم بسبب استثماره العالي لنفسه. وكما أن الفسحة الجماهيرية تتفرَّغ انفعاليًا عبر فرط المعلومات والإغراءات والأنشطة، يفقد الأنا معالمه ووحدته عبر فرط الانتباه: لقد أصبح الأنا « كلا ضبابيا». ففي كل مكان، يغيب الواقعي الراسخ ويسود «فقدان الجوهر»، وهو آخر صورة لعدم الانتماء الذي يحكم مرحلة ما بعد الحداثة.

تعمل الأخلاق الجديدة الإباحية والمتعية على انحلال الأنا نفسه: إذ لم يعد بذل الجهد دارجًا، فقد تناقصت قيمة القسر أو النظام الصارم لصالح تقديس الرغبة وتحقيقها الفوري. إن كل شيء يتم كما لو أن الأمر يتعلق بإيصال تشخيص نيتشه إلى حده الأقصى إذ شخّص ميلنا المعاصر إلى تشجيع « ضعف الإرادة» الذي يكمن في فوضوية الدوافع والميول وفي فقدان مركز الثقل الذي يخضع الكل لنظام تسلسلي» إن تجميع الدوافع وتفكيكها ونقص التنظيم ما بينها تؤول إلى « إرادة ضعيفة»، في حين يؤول تنسيق هذه الدوافع تحت صدارة أحدها إلى « إرادة قوية» تتجلى في تآلفات حرة وعفوية خلاقة لا توجيهية . هي ذي ثقافتنا التعبيرية التي تشجع، بالإضافة إلى إيديولوجيتنا في الرفاهية، التشتت على حساب التركيز، والعابر بدلاً من الإرادي، وتعمل على تفتت الأنا، وعلى إبطال النظم النفسية المنظمة والمصطنعة. إن نقص انتباه الطلاب الذي يشكو جميع المعلمين منه اليوم ليس سوى أحد أشكال هذا الوعي الجديد البارد والتافه، المشابه لوعي مشاهد التلفزيون الذي يستهويه كل شيء ولا شيء، ذلك الوعي المحرض واللامبالي بآن واحد المشبع بالأخبار، الوعي الاختياري المشتت على النقيض من الوعي الإرادي « المحدد من الداخل». إن نهاية الإرادة تتطابق مع عصر اللامبالاة الصرفة، مع غياب الأهداف الكبرى والمبادرات الكبرى التي تستحق تكريس الحياة من أجلها . فنحن نقرأ أحيانًا يافطات تقول « أسرعوا» ونقشًا يقول « تفجروا»، ما من شيء يخشى، فقد عملت المنظومة إلى أن تم سحق الأنا في استعدادات جزئية حسب عملية التفكيك نفسها التي فجرت المجتمع إلى ركام من الجزئيات الشخصية. والاجتماعي الفاتر

يتوافق بدقة مع الأنا اللامبالي ومع وهن الإرادة، إنه زومبي جديد مثقل بالمهمات. وليس اليأس مفيداً، « فضعف الإرادة » ليس كارثة، فهي لا تتم عن إنسانية مذعنة ومستلبة ولا تتم البتة عن ارتقاء النظام الكلي لأن فتور الشعور التافه يمثل أكثر من حصن إزاء قفزات الغلو في التدين التاريخي وإزاء تدابير الذهان الهذياني. إن نرجس المهووس بنفسه، المتربص بإنجازه الشخصي وبتوازنه، يقف حاجزاً أمام خطابات تعبئة الجمهور، فاليوم تبقى النداءات للمغامرة وللمجازفة السياسية بلا صدى، فإذا ما وجدت الثورة نفسها مهملة فيجب عدم تجريم أية « خيانة » بيروقراطية: فالثورة تنطفئ تحت أضواء تشخيص العالم المضللة؛ وهكذا فقد انتهى « عصر الإرادة » غير أنه لا حاجة للجوء إلى أي « انحطاط » على غرار نيتشه. هو ذا منطق منظومة تجريبية تقوم على السرعة في تطبيق التدابير التي تقتضي استبعاد « الإرادة » بصفتها عقبة أمام نشاط تلك المنظومة . إن المركز الإرادي بيقينياته الداخلية وقوته الجوهرية يمثل بؤرة مقاومة ضد تسريع التجريب: فالأفضل فتور الشعور النرجسي؛ والأنا المنهار هو وحده القادر على أن يمشي بحركة متزامنة مع تجريب منهجي ومتسارع.

تقوم النرجسية بتصفية القوى الصلبة «المحددة من الداخل» والمتعارضة مع المنظومات « العائمة » ، وهي تعمل أيضاً على اضمحلال « التحديد الخارجي» الذي كان يمكنه بنظر ريسمن أن يكوّن شخصية المستقبل الغنية . بيد أنه سرعان ما ظهر على أنه الشخصية الاجتماعية الأخيرة المتوافقة مع المرحلة التي دشنت منظومات الاستهلاك، والوسيطة ما بين الفرد الإرادي النظامي (المحدد من الداخل) والفرد النرجسي . وفي اللحظة التي أعاد فيها منطق التشخيص تنظيم كامل قطاعات الحياة الاجتماعية، فإن التحديد من الخارج، بما أنه يحتاج إلى موافقة الآخر الذي يوجه سلوكه، قد أخلى المكان للنرجسية وللاستغراق الذاتي مقلّصاً بذلك من تبعية الأنا للآخرين . إن سنت على حق نوعاً ما: «توشك المجتمعات الغربية أن تنتقل من أنموذج مجتمع يوجهه الآخرون تقريباً إلى مجتمع « موجه من الداخل» (طغيان الذات ص ١٤)، وفي وقت يكون فيه اختلاف المنظومات باختلاف الهوية، لم يعد ينبغي على الشخصية أن تكون من الطراز الجماعي أو المتشابه، بل ينبغي عليها أن تعمق تميزها وفرادتها: فالنرجسية تمثل هذا الخلاص من سلطة الآخر، وهذه القطيعة مع نظام المقاس الواحد السائد في أوائل عهد « مجتمع الاستهلاك». إن تمييع هوية الأنا الصلبة

وتعليق أسبقية نظر الآخر، هما في جميع الأحوال، عامل مساعد في عملية التشخيص التي تقوم النرجسية بها.

ونحن نقترف خطأ كبيرًا إن أردنا أن نحلل «الحساسية العلاجية» انطلاقًا من أي خراب في الشخصية التي تنجرف في تنظيم بيروقراطي للحياة» ذلك أن تقديس الذات لا يعود بأصلة إلى إثبات الشخصية بل إلى سقوطها (ثقافة النرجسية ص ٦٩)، والعاطفة النرجسية لا تنجم عن استلاب وحدة ضائعة، ولا تعوض نقصا في الشخصية بل تولد قالبًا جديدًا للشخصية ووعيا جديدًا عبر التردد والتموج، ووظيفة النرجسية هي أن يصبح الأنا فسحة «عائمة» بلا استقرار ولا مَعْلَم، وشعورًا صرفًا متكيفا مع تسريع التدابير ومع ميوعة أنظمتنا، فالنرجسية بذلك أداة طيعة لتغيير نفسي دائم، وهي ضرورية للتجريب في ما بعد الحداثة. وبصورة متزامنة، تشذب النرجسية المقاومات والقوالب من الأنا، وتجعل ممكنًا تمثُّلَ نماذج السلوك التي يضبطها معالجو الصحة البدنية والعقلية؛ فعبر تأسيسها «الفكر» ينطوي على التدريب المستمر تسهم النرجسية في عمل كبير هو عمل الإدارة العلمية للأبدان والنفوس.

إن تلاشي معالم الأنا هو الجواب الدقيق على الاضمحلال الذي تشهده اليوم الهويات والأدوار الاجتماعية التي كانت قد تحددت بدقة سابقًا، والتي تندرج في تناقضات منظمة؛ وهكذا فقد دخلت أوضاع المرأة والرجل والجنون والتمدن(الخ) في مرحلة من الغموض والريب حيث يزداد التساؤل حول طبيعة «الشرائح» الاجتماعية، ولكن في الوقت نفسه الذي ينسب فيه تلاشي أشكال الغيرية إلى قضية الديموقراطية بصورة جزئية على الأقل، أو إلى تأثير «المساواة» التي تميل، كما أظهر جوشيه بوضوح، إلى تقليص كل ما يصور الغيرية الاجتماعية أو اختلاف الجوهر بين الكائنات، وذلك عبر إقامة «تشابه» مستقل، فإن ما أسميناه نزع الجوهر عن الأنا ينجم عن قضية التشخيص بصورة رئيسة، إذا ما كانت الحركة الديموقراطية تكك معالم الآخر التقليدية وتجرده من كل تباين جوهري إذ تطرح هوية واحدة بين الأفراد مهما تكن الفوارق ظاهرة مع ذلك، فإن قضية التشخيص النرجسية بدورها قد زعزعت معالم الأنا وجردته من أي محتوى نهائي؛ فقد غيرت سيادة المساواة فهم الغيرية رأسًا على عقب مثلما غيرت السيادة المتعية والنفسية فهم هويتنا الخاصة رأسًا على عقب. زد على ذلك أن الانفجار السيكولوجي يأتي في نفس اللحظة التي تجد فيها كل أشكال الغيرية (المنحرفون والمجانين والمجرمون والنساء.. الخ نفسها

عرضة للجدل، وتتأرجح في كل ما أسماه توكفيل «تساوي الشروط» فعندما تنسحب الغيرية الاجتماعية أمام الهوية الفردية وعندما ينسحب التباين أمام المساواة، ألا يمكن أن تنبثق مشكلة الذات الخاصة الداخلية هذه المرة؟ ألا يمكن لموجة الخلفية السيكولوجية أن تنبثق لأن قضية الديموقراطية قد تعممت بلا تخوم ولا حدود يمكن تعيينها؟ عندما يحل الارتباط مع الذات محل الارتباط مع الآخر، تكف الظاهرة الديموقوقراطية عن أن تكون قضية إشكالية، وبهذا المعيار فقد يعني انتشار النرجسية فرارًا من سلطة المساواة التي قلما تتابع عملها مع ذلك. ويعد أن حلت المساواة مسألة الآخر (الذي لم يعد معروفًا اليوم، وهل هذا الموضوع محل إثارة وتساؤل)، فقد مهدت الأرض أمام مسألة الأنا وسمحت بانبثاقها، ومنذ ذلك الوقت أخذت الأصالة تتغلب على التشابه، ومعرفة الذات تتغلب على المعرفة.

ولكن بصورة متزامنة مع غياب صورة الآخر عن المسرح الاجتماعي ظهر «تقسيم» جديد هو تقسيم الشعور واللاشعور، إنه انقسام نفسي كما لو أنه لابد من حدوث التقسيم بشكل دائم، ولو كانت تحت صيغة نفسية، لكي يستطيع عمل التجميع أن يستمر. إن مقولة: الأنا هو الآخر»، وولادة غيرية جديدة ونهاية توافق الذات مع الذات قد أثارت قضية النرجسية عندما كفَّ «مقابلي» تمامًا عن أن يكون آخر. إن هوية الأنا تتزعزع عندما يتم تحقيق الهوية الواحدة بين الأفراد، وعندما يصبح كل كيان «شبيهًا». إن الصراع الذي ينطوي على انتقال التقسيم وإعادة إنتاجه صراع يضطلع دومًا بوظيفة دمج اجتماعي عبر مرمى أصالة الرغبة وحقيقتها في هذه المرة أكثر مما هو عبر إحراز الكرامة من خلال الصراع الطبقي.

❖ ❖ ❖

(١) - البوليميا مرض نفسي يقوم على الإحساس الدائم بالجوع رغم تناول الطعام بصورة مستمرة (المترجم).

❖ ❖ ❖

٢٥٠

هاشم البغدادي...
ورحلة مع حدائق الحرف العربي

معصوم محمد خلف(*)

للثقافة العربيّة جوانب بصريّة أساسيّة، فالكلمة المكتوبة تستدعي مجهودًا بصريًا لإدراكها وفهمها، أي أن القراءة مهما حصلت داخل سياق ثقافي تطغى فيه الكلمة المنظومة، فهي تفترض تدخل العين لتفكيك الرّموز أو الكلمات المكتوبة، لاسيّما إذا كانت النصوص مرصّعة بخطوط عربية ذات أشكال وحركات جميلة.

فالحديث عن الخط العربي: حديثٌ ذو شجون فهو يعتبر بحق من أهم مظاهر الحضارة الإسلاميّة ومن أجمل وأسمى فنونها، حيثُ يُصنّف بعصبِ الفنون الإسلاميّة والعامل المشترك بين كل فروعها فهو متواجد على كل أنواع العَمائر والتحف كالزّجاج والمعادن والنسيج والأحجار والمخطوطات والمسكوكات وغيرها.

(*) معصوم محمد خلف: باحث وفنان في الخط العربي والزخارف الإسلامية.

- العمل الفني «الفنان زهير حسيب.

وهو الفن المرهف الذي يُحرّك في عالمنا الدّاخلي عناصر الصّوت واللون والشكل فينعكسُ على سلوكنا في عالم المادّة، ويتركنا في دهشة وإعجاب.

فالخط العربي: هو الوسيلة التي حملت آيات كتاب اللّه الكريم إلى كلّ بقاع الأرض والتي جاءت من خلالها إبداعات الآلاف من الخطاطين لآلاف من نسخ المصحف الشّريف بدافع التقرّب إلى اللّه تعالى والرّغبة في نشر كتابه الفصل بين العالمين.

والخطّاط هو ذلك الفنان الذي يبعث في داخلنا إحساساً بالقيم الاجتماعية التي تكوّن إنسانيّة الإنسان، فالخشوع الذي يجده المسلم عند سماعه ترتيل قارئ حسن الصوت أو عند وقوفه أمام لوحة خطيّة امتزجت فيها المعاني بالأشكال وتآلف فيه الحكمة بالفن وتجتمع فيه الفائده بالجمال. حيث يبدع الخطّاط بصياغة وتفريغ ذلك العشق والإيمان والمثل العليا إلى آثار خالدة مستمدّة من القيم والتراث والمنهج الدّيني الحصين.

ومع مرور ثلاثين عاماً على رحيل الخطّاط هاشم محمد البغدادي ما زال الأجدر بين خطّاطي العالم بلقب عميد الخط العربي.

من هو هاشم البغدادي:

هو هاشم بن محمد بن درباس البغدادي ولد سنة ١٣٤٠ للهجرة في بغداد، نابغة الزمان وعميد الخط العربي، ويعتبر علمًا من أعلام الخطاطين العراقيين، بدأ حياته ذوّاقاً للخط محبّاً له، شغوفاً به منذ صغره، تعلّم الخط في بداية حياته في الكتاتيب بطرقها البدائية وكان الأستاذ فيها يومئذ يسمى /الملاّ/ والذي يتخذ من المسجد أو من بيته مكاناً للتدريس وتعليم فنون الخط.

بقي هاشم يواصل تحصيله الفني منذ البداية بهذه الطريقة مع /الملا/ الذي نال إعجاب هاشم فأخذ يفاخر ويعتز به، بعدها، أدرك هاشم أن قدرة الملا هذه قد انتهت في هذه الحدود وبالتالي رأى أن يتجاوزها إلى طريق أفضل وفي إطار أوسع، فجادت عليه الأيام، **بالملا علي الفضلي** الأستاذ الفاضل الذي عرف بعلمه وورعه، أحبّه هاشم وَحفظ له الود والتقدير حتى نهاية حياته حيث كان لهذا الملا الأثر الكبير في نجاح هاشم، إذ يعتبر الموجه الأول لهذا الفنان الكبير وعرف عن هذا المعلم بأنه صاحب طريقة فنية متميزة تلك هي القاعدة البغدادية للخط، والتي تاق إليها هاشم وعمل على إعادتها إلى أصولها الأولى، فكان لهاشم أول إجازة في



الخط من يد هذا المعلم الشهير.

واصل تجويده للخط وبرع في الثلث والتعليق خاصة، ونال شهرة فنية بفضل أساتذة مشهورين وبرع في بقية الخطوط العربية والزّخارف الإسلامية وجاب البلاد العربية بغية الاتصال بكبار الخطاطين، يعرض عليهم خطوطه ويطلعهم على إنتاجه الفني، فرحل إلى الشام والتقى بالخطاط الدمشقي **بدوي الديراني** وإلى مصر والتقى بالسيد إبراهيم ومحمد حسني فمنحاه الإجازة في أنواع الخطوط واتفقوا على اشتراكه في امتحان الدبلوم دون دراسة ولدى الامتحان المطلوب سنة ١٩٤٥ وقبل ١٩٤٧ كان الأول على الخطاطين الذين شاركوا في تلك السنة.

ثم شدَّ الرحال إلى استانبول «**مأوى أفئدة الخطاطين في ذلك العصر**» ليتشرف بلقاء إمام الخطاطين آنذاك الأستاذ **حامد الآمدي**، فقدّره واستحسن خطه وقال إعجاباً به قولته المشهورة:

(نشأ الخط في بغداد وانتهى فيها ويقصد من ذلك أن الخط العربي بدأ حياته المجيدة بظهور عملاق الخط العربي علي بن هلال المعروف بابن البوّاب، وانتهى هذا بظهور هاشم البغدادي وهذا يعتبر وساماً ومكرمة تضاف إلى المآثر الحميدة التي تكرّم بها عمالقة الخط لهذا الفنان.

أجازهُ حامد الآمدي بإجازة هذا نصها: **بسم الله الرحمن الرحيم، ولدي هاشم محمد البغدادي الخطاط، شاهدتُ فيك الصدق والإخلاص والمحبة لهذا الفن الذي لم يندثر ما دام الإسلام باقياً وأعهد فيك أن تكون من أخيارهم وأول الخطاطين في العالم الإسلامي، فلك أهدي أزكى التحيات لما أنت عليه من تقدم دائم. كتبت في الآستانة سنة ١٣٧١ هجرية، التوقيع موسى عزمي المعروف بحامد الآمدي.**

ولقد قال عنه أحد المؤرخين بالحرف الواحد:

«ولمّا كان الأستاذ حامد الآمدي قد بلغ من العمر عتياً، وقد بلغ التسعين أو جاوزها، فقد بات الأستاذ هاشم أضبط من يكتب الحرف العربي في العالم، وعلى يد هاشم انتقلت الريادة والقيادة والرئاسة في فن الخط إلى العرب بعد أن تولاها الأتراك بما يقرب من خمسة قرون».

والمرحوم الخطاط ابو راقم هاشم البغدادي يمثل ثروة قوميّة نادرة وحصيلة ناضجة من التراث وثمرة متكاملة من ثمرات التجارب الفنية الرائدة حيث يمثل لوحة فنية رائعة من لوحات الخط العربي كونه خلاصة مدارس ومرتكز تجارب، ومجمع خبرات فنيّة موروثة استطاع أن يستوعبها ويمازج معها، ويوحّد بين قواعدها ليستخلص لنفسه قاعدة هي أقرب إلى القاعدة البغدادية التي أولع بها وأتقن أصولها وأفرد لها من فنه مما جعلها متميزة.

وقد بقيت هذه الأصول تتجاذب أطراف فنه وهو يحاول التوفيق فيها ليكسب الحرف جمالاً إلى جماله ويضيف إليه هندسة تزيد في روعة هندسته حتى استقامت له القواعد، وتكاملت في شخصه الأصول، ومن هنا كانت له قاعدة عُرف بها على الرغم من حرصه على التقليد والتزامه بالقواعد وقد ظل طلابه ومعارفه يتابعون اجتهاده، وهو يأخذ أبعاده ويشعرون شعوره، وهو يتجدد من خلال الممارسة المستديمة ويؤكد التزامه بالقواعد التي رسمها أعلام الخط البارزون، ولعل مكتبته الخطية تُعدُّ أروع مكتبة في نفائس

النماذج ونوادر المخطوطات التي اقتناها عبر رحلته الطويلة مع هذا الفن الجميل.

ويوم كان في مصر عرِض عليه تدريس الخط في مدرسة تحسين الخطوط، غير أنه رفض وفضَّل العمل في بغداد، وعاد إليها يتحفها بفنه ويهبها عصارة جهده فأغنى جوامعها بشامخ أعماله وتجاوزها إلى بقية مدن العراق ومحافظاته بروائع خطوطه وبديع هندسته وزخارفه، حيث شملت خطوطه الكتب والمجلات والجرائد والدواوين، وأصبح فيما بعد أستاذًا للخط العربي في معهد الفنون الجميلة ببغداد.

كان المخلص في عمله المتفاني في واجبه المحب لوطنه وفنه وكان صديقًا للفنان المعروف محمد صبري، كتب معظم الخرائط المهمّة التي طبعتها مديرية المساحة، كما تشرف بكتابة المصحف الكريم الذي كتبه الخطاط الشهير **محمد أمين الراشدي**، وطبع في مطبعة مديرية المساحة، كما أن له نسخة من القرآن الكريم تعتبر من أجود أعماله، كما ظهرت نسخته القيّمة للوجود عندما استقر رأي ديوان الأوقاف لأول مرة على طبع المصحف الكريم فأخبروه ليكون مشرفًا على طبعه في ألمانيا وعاد به بعد أكثر من سنة وهو يحمل آية من آيات الجمال في خطوطه وزخرفته، ثم تجددت فكرة طبعه مرة ثانية فاختير لهذا الواجب المقدس فمكث لهذا العمل في ألمانيا أكثر من سنتين يواصل عمله ليل نهار عاد بعدها مختتمًا أعماله المجيدة بهذا العمل الرائع.

كما قام بخط وتصميم المسكوكات والعملات الوطنية لبلده ولبعض الأقطار العربية لـ **تونس والمغرب وليبيا والسودان**.

ومن شدة حرصه على ضبط قواعد الخط، لم يحصل أحدٌ على إجازة منه سوى **الخطاط عبد الغني عبد العزيز** وكان من تلاميذه **صادق الدوري وعبد الله الجبوري ويوسف ذنون وصلاح الدين شيرزاد** الذي يشرف الآن على إدارة مجلة حروف عربية التي تصدرها ندوة الثقافة والعلوم بدبي.

ومن آثاره الخالدة كراسة / **قواعد الخط العربي**/ والتي تعتبر أهم مرجع تدريبي وفني في الإعجاز الخطي للحروف العربية، حيث تضم قواعد وأصول تعليم الخط مع ما يتميز به من سهولة ووضوح وعبقرية فطرية وملتقى انبعاث جمالي يأخذ بالألباب وإنه لا يخلو وجودها عند أي خطاط والذي يجعل كراسته الرشيقة والمقدسة فهو جاهل في فنه وفي ما يجب أن يحظى به هذا الفنان القدير من المكانة العالية والمقترنة بالإجلال والاحترام في

نفوس كل الخطاطين ومحبي وعاشقي هذا الفن الرائد.

ولعل من مميزات خطوط البغدادي المهمة هو التأكيد على قولبة الحروف، أي إمكانية إعادة كتابة نفس الحرف لعدة مرات بصورة متطابقة تمامًا، وهذه ميزة لدى الخطاط تدعو إلى الفخر والزهو، ولا يمتلكها إلا مَن أكثر من التمرين وأجاد وأتقن.

وإن هذا يفسر لنا بوضوح المنهج العصامي الذي أتبعه البغدادي في طريقة كتابته، والوصول إلى المستوى الرفيع الذي كان عليه.

وإن فن الخط من الفنون التي تقف شاهدًا على كاتبها وتفسر خلجات نفسه وروحيته.. وهل أدل على التصاق الخطاط بخطه أكثر من كتمان أنفاسه لدى الكتابة، وكان كتمان النفس في هذه الحالة تعني الولاء والالتحام في روحانيات وتجليات الحرف، حتى تصل هذه الحالة لديه إلى أن تُصبح أحد أهم شروط الكتابة المتميزة.

كما إن محاولته للوصول إلى كمال الحرف في انتصابه وانكبابه وتدويره واستلقائه وتقويره وامتداده وتناسقه وتناسبه كما أشار بذلك التوحيدي في شروط حسن الخط وجمال حيويته، جعل جُل اهتمامه ينحصر في إعادة رسم هيكلية الحرف وفق صورة يمكن أن نعبر عنها بأنها تمتازُ بكثير من العذوبة والطراوة وتتضح هذه الخاصيتان عن مقارنة خطوطه بخطوط الذين عاصروه أو سبقوه، أي أن العناية ببناء الحرف طغى لديه على العناية بصناعة اللوحة الخطية، ولكل من الكتابة الخطيّة شروط ومقومات وخصائص، وإنه كان يؤكد أستاذيته في كتابة الخط ويؤكد الطريقة التقليدية الأكاديميّة في رسم الخطوط وإجادتها ومن ثم إتقانها وإبعاد كل ما يضير العين من غريب أو شاذ.

وصفه الشاعر **مهدي فاضل المعمار** بهذه الأبيات الرائعة.

أستاذ فن الخط في كل بقعةٍ
لـه أثـريُـنبي بـآيـاتـه الـغـر
وفي كل حـرف خطـه ألق السَّنا
وفي كـل لوح صاغـه روعةَ السحر
لك المجدُ فيمـا أبـدعتـه يـراعة
صناعٌ ومـا أوحى بـه ثاقب الفكر
ويـا طالما سـاءلتُ نفسي حـائراً
وفـنـكَ من سطر يشـعُّ إلى سطر
ألهمتَ تنميق الحروف من السَّما
تُـنـمّقُ ما فيها من الأنجم الـزُّهرِ
أم أن تـلـك الخـالـدات نـواسـخٌ
بها حلَّ فن الخالدين على الدهر

أم السر لا هذا ولا ذاك إنما
هو السحرُ يجري في أناملك العشرِ
أخطاطُ هذا العصر حسبكَ رفعةً
بخطكَ إن صيَّرته آية العصرِ
وحسبكَ ما خلّفته من مآثرٍ
ستبقى على الأيام خالدة الذِّكرِ

كما إن كراسته /قواعد الخط العربي/ متوفرة في أكثر البلدان العربية وهي المرجع الواضح، حيث اعتبره الخطاط الياباني /كونيتشي هوندا/ «مدرّس الخط العربي في قسم الدراسات العربية للغات الشرقية بجامعة طوكيو قائلاً: بأنها من أجمل ما كُتبت به قواعد الخط العربي حتى الآن. فالمرحوم هاشم البغدادي نموذج إبداعي إبداعي متميز، تجلت مواهبه في روعة الحرف الذي كان يؤديه وتسامت عبقريته في جمال التراكيب التي برع في تقديمها فكانت لوحاته زينة المساجد وجمال قلمه معجزة الفن الحضاري الأخّاذ الذي تسامق فوق كل مآذنة وتشابك عند كل محراب وتداخل في إطار كل سطر زها به جامع أو افتخرت به لوحة أو لمع به كتاب.

زاره الخطاط الإيراني الشهير حبيب اللّه فضائلي فلمس فيه التواضع والكفاءة وشاهد إجازاته من عدد من أساطين الفن العظماء.

وافاه الأجل في السابع والعشرين من ربيع الأول سنة ١٣٩٣ هجرية عن أربعة وخمسين عاماً وشيّع إلى مثواه الأخير في النجف الأشرف.

وبفقده انطفأت شعلة الخط البهيج التي ظلت متوقدة في ربوع العراق طيلة عمره الزاهر وبرحيله خسر العالم العربي والإسلامي علماً من أعلام الخط العربي وأستاذاً قلَّ نظيره على وجه البسيطة.

مراجع البحث

- الخط العربي، حسن المسعود، دار فلاماريون. باريس.
- أطلس الخط والخطوط حبيب اللّه فضائلي ترجمة محمد التونجي، دار طلاس، دمشق.
- موسوعة الخطوط العربية وزخارفها، معروف زريق دار المعرفة، دمشق.
- آفاق عربية /العدد المزدوج/ كانون٢ شباط ٢٠٠٢م بغداد.
- روح الخط العربي، كامل البابا، دار العلم للملايين، بيروت.
- مجلة حروف عربية العدد الثالث محرم ١٤٢٢هـ نيسان ٢٠٠١م ندوة الثقافة والعلوم/ دبي. دولة الإمارات العربية المتحدة.

آفـــاق المعرفـــة

٢٥٧

تسـونامي ما حدث فعلاً

ترجمة: محمد الدتيا(*)

كانت كارثة غير مسبوقة، أحدثت دماراً جنوب آسيا، ٢٦ كانون الأول ديسمبر ٢٠٠٤. هل كان يمكن توقعها؟ كيف أمكن للزلزال الذي ضرب عرض سومطرة أن يحدث مثل هذا التسونامي؟ لماذا كان هذا الأخير على هذا القدر من التدمير؟.. الأجوبة في خمسة مشاهد.

(*) محمد الدنيا باحث ومترجم من سورية.

- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

المشهد الأول

الوضع، هادئ:

في سومطرة، كانت الساعة ٧,٥٧، الشمس بالكاد تشرق. الصيادون ذهبوا إلى البحر، وسكان الشاطئ يستيقظون، وأوائل السياح يتأهبون للمضي إلى الشواطئ الفردوسية. مياه المحيط الهندي تداعب بهدوء سواحل بنغلادش، وبورما في الشمال، وتايلاند في الشرق، وإندونيسيا باتجاه الجنوب. مقاييس زلازل المنطقة لم تسجل شيئاً ملفتاً للانتباه. من المؤكد أنه قبل ذلك بثلاثة أيام، في ٢٣ كانون الأول ديسمبر، الساعة ١٤,٥٩ بالتوقيت العالمي، قد وقع فعلاً زلزال بقوة ٨,١ درجات على مقياس ريختر قرب جزر «مكاري» الأسترالية على مسافة ٨٠٠٠كم جنوب سومطرة. هل كان لحزم الهزة الأرضية هذه، القوي جداً، تأثيرات على مجال الإجهادات التي وقعت في قاع المحيط الهندي؟ على كل حال، لم تلتقط أي من محطات الزلازل التي تنتمي إلى شبكات المراقبة العالمية IRIS وGeoscope المنصوبة في تايلاند والهند والعديد من الجزر الإندونيسية منذ ثلاثين سنة أية إشارات محلية غير عادية ذلك الصباح. الشيء نفسه بالنسبة لشواخص منظومة تحديد المواقع على الأرضGPS، التي تتيح، بالسنتمتر تقريباً، قياس التحركات الحاصلة في القشرة الأرضية من خلال الأقمار الصناعية، والتي نصبتها فرق فرنسية في بورما خلال العام ٢٠٠٤.

بدا كل شيء عادياً:

كان الرّوسم الشعاعي الجيولوجي للمنطقة مسطحاً، بالكاد تشوشه بضعة ارتجافات تتلاشى في ضجيج أعماق الكوكب اليومي. لم تترك أية علامة منذرة ما يتيح بوقع حدوث كارثة هائلة.. لذلك، كما العديد من مناطق الأرض، حوض المحيط الهندي هو منطقة أقرب إلى النشاط على المستوى الزلزالي. تضم أرضيته نطاق اندساسsubduction، منطقة تغوص فيها صفيحة تكتونيةtectonique تحت أخرى. في الواقع، الطبقة الخارجية للأرض، التي تضم القشرة والقسم العلوي من الوشاح الأرضي، مجزأة إلى صفائح. وتشكل هذه الأخيرة نوعاً من لعبة المعاكسة الكوكبية: تتباعد، تنزلق أو تتقارب بعضها من البعض الآخر. الحدود بين الصفائح هي مناطق ذات نشاط زلزالي وبركاني شديد. تلك هي بشكل خاص حال مناطق الاندساس، هنا حيث تتصادم صفيحتان، فتغوص أخفّهما في أعماق الأرض. ولكن، تحت مياه المحيط الهندي، منذ أكثر من ٥٠ مليون سنة، تندس الصفيحة الهندو -أسترالية تحت الصفيحة الأوراسية بمعدل ٥ إلى ٦سم في



العام وفقًا لمحور يمتد من الشمال إلى الجنوب. بشكل الانثناء المتولد عن هذا التلاقي، بلا انقطاع، سلسلة جبال الهملايا. وإلى الشرق قليلاً، تحتك الصفيحة البورمية الصغيرة، بطول ٢٥٠كم، والتي تحمل جزر «أندمان» الهندية وأرخبيل «نيكوبار»، بصفيحة السوندا (جزر إندونيسيا)، التي تدعم تايلاند بشكل خاص. سلسلة الجزر الإندونيسية هي شاهد التقاء هذه الصفائح. عدد البراكين هنا هو واحد من الأعلى في العالم. ضمن هذه الشروط، ليست الزلازل نادرة. في العام ٢٠٠٤، بلغت ستة منها قوة ٧ درجات على سلم ريختر. رقم مرتفع، لكنه غير استثنائي. وفي ذلك اليوم، ٢٦ كانون الأول ديسمبر ٢٠٠٤، صباحًا، كان كل شيء هادئًا على «المستوى الجيوفيزيائي».

لماذا يصعب التنبؤ بالزلازل؟

من المؤكد أن الجيوفيزيائيين لا تعوزهم الأدوات لاستقصاء أدنى اهتزاز في القشرة الأرضية يتيح مجمل هذه الأدوات، المرتبطة بمختلف شبكات المراقبة (IRIS, Geo-scope..)، الموصولة بمحطات تحديد

المواقع على الأرضGPS، التي تقيس التحركات النسبية للصفائح التكتونية بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر، تتبع أعمق حركات كوكبنا. لكن الجيوفيزيائيين يعرفون تماماً أن دينمية هذه الصفائح تتعلق بالكثير من العوامل: بحركاتها النسبية، وسرعتها، وحجمها، وشكلها، وطبيعة الصخور التي تتشكل منها. هنا بالتحديد يكمن تعقيد التأثرات بين كل هذه العوامل التي تجعل توقع حدوث الزلازل صعباً جداً، إن لم نقل مستحيلاً.

وقائع وأرقام:

❖ الصفيحة الهندو -أسترالية تغوص أمام الصفيحة البورمية بسرعة ٥ إلى ٦سم/عام. هذه الحركة، المسماة «الاندساس» (الغوص)، التي أحدثت زلزال سومطرة، ليست سريعة جداً. تتباين سرعة تحرك الصفائح بين ٢ إلى ١٠سم في العام، حيث إن الصفائح الغائصة هي أسرع من ذلك بشكل عام. وهكذا، تغوص صفيحة «نازكا»Nazca تحت الصفيحة الأمريكية الجنوبية في عرض التشيلي بمعدل ١٠سم في العام.

❖ شمال غرب جزيرة سومطرة، في إندونيسيا، هو منطقة زلزالية ناشطة جداً. وقد أحصيت فيها بين بداية كانون الثاني يناير و٢٥ كانون الأول ديسمبر ٢٠٠٤ ليس أقل من ١٦٤ زلزالاً بقوة تزيد على ٤ درجات على مقياس ريختر. مع ذلك، تبقى التسوناميات الكبرى (تسونامي tsunami هو موجة محيطية يولدها زلزال أو ثوران بركاني، وهي مصطلح يابانيtsu-nami، أي حرفياً موجة الميناء «المترجم») نادرة في المنطقة. إلا أن الموجات التي ولدها زلزال بقوة ٧.٧ درجات في خليج البنغال في ٢٦ حزيران يونيو ١٩٤١ تمخضت عن عدة آلاف من الضحايا في البلدان الشاطئية. الضحايا الـ ٣٦٥٠٠ الذي قتلهم المد الموجي الكبير الذي ضرب إندونيسيا عام ١٨٣٣ كان بالمقابل بسبب تفجر بركان كراكاتوا.

المشهد الثاني

زلزال عنيف جداً يرفع موج البحر:

فجأة تبدأ الأرض تهتز. عندما لا تعود صخور الصفيحة البورمية تتحمل ضربات الصفيحة الهندو -أسترالية العنيفة التي تغوص تحتها، تنهار. على بعد ٢٠٠كم في عرض سومطرة، وعمق ٢٨كم تقريباً تحت الصفيحة المحيطية (البحرية)، يتحطم الصخر بمستوى منطقة التماس بين الصفيحتين. لماذا في هذا المكان تحديداً؟ لأن المنطقة المحيطة تكون قبل ذلك قد استنفدت فائض إجهادها خلال زلازل سابقة. بذلك، تقع النقطة الحساسة على نحو دقيق جداً عند الدرجة ٣,٣١٦ شمالاً

والدرجة ٦٥,٨٥٤ شرقاً. إلا أن هذه الإحداثيات لا تشير فقط إلى المكان الذي انفتح فيه الصدع الصخري.

ذلك لأن التشقق سرعان ما يمتد إلى الشمال بسرعة القذف، أي أكثر من ٧٠٠٠كم/سا!. وبتأثير هذا التمزق، يهتز الصخر ويولد موجات زلزالية تحرك أجهزة قياس الزلازل بعنف سجلت هزات بقوة ٩ درجات على مقياس ريختر؛ أي أهم زلزال يسجل في المنطقة والأقوى المسجل في العالم منذ أربعين سنة. بذلك فإن الطاقة التي تحملها الأمواج الزلزالية القوية تعادل ٥٥٧ ميغاطن من مادة الـ ت ن ت، وهو ما يساوي ٢٧٠٠٠ قنبلة ذرية.

تمتد هذه الموجات بسرعة ٣كم/ثا وتنتشر في كل الاتجاهات. إلا أن أطراف حوض المحيط الهندي هي الأكثر إحساساً بالهزات.. مع ذلك، تخف سريعاً جداً مع المسافة. في سريلانكا، وبنغلادش، تحدث هذه الموجات تأثير هزة أرضية صغيرة. أما سومطرة، القريبة من المركز السطحي للزلزالépicentre، فهي الأكثر تعرضاً للقلق دون شك، لأن اهتزازات الأرض تذكر بالزلزال المدمر الذي حدث في ٤ حزيران يونيو ٢٠٠٠ (أكثر من مئة قتيل).

ارتفاع عمود من الماء:

وهكذا، يهتز الصخر خلال أكثر من ثلاث دقائق. في هذه الأثناء، حين لا تعود الصفيحة البورمية ترتكز إلى الصفيحة الهندو-أسترالية، يمكن أن تنزلق أخيراً وتغوص نحو باطن الأرض بعمق ٢٠ إلى ٣٠ متراً، خصوصاً بطول التمزق. عندئذ، تدفع في حركتها مياه البحر الملامسة لقاع المحيط، محدثة تيارات بحرية عابرة.

الخطر الحقيقي هو في مكان آخر: أتاح التشقق الذي لحق اليوم بالصفيحة البورمية لقوى شدtensions الصخر أن تتفرغ: بعد تحررها من الإجهادات التي كانت تعيق حركاتها، استعادت الصفيحة الصغيرة نشاطها بعد انضغاط دام مئات السنين. بمستوى حافتي الشق، في منطقة هوة السوندا، ارتفع شريط من الصخر بطول ٤٠٠كم وعرض ١٠٠كم. وظهرت تضاريس جديدة تحت بحرية دفعة واحدة على أرضية المحيط، بمساحة سويسرا (مساحة هذا البلد ٤١٢٨٨ كيلومتر مربع «المترجم»). تصل ذروتها إلى ارتفاع ٥م، وارتفاعها الوسطي إلى ١م. النتيجة: يتحرك عمود الماء فوق هذه النتوءات المذهلة نحو الأعلى في الماء بسرعة الصوت، أي ١٥٠٠م/ثا. ودفعة واحدة، تشوه كتلةٌ مائية بحجم يساوي هذه التضاريس الجديدة سطحَ المحيط..

هل يولد الزلزال تحت البحر تسونامي دائماً؛

ليس دائمًا. يحدث التسونامي عندما ينتج الزلزال عن حركة صدع (فالق)faille يسبب تحركًا عموديًا لقاع المحيط (رفع أو انهيار)يمتد بكامل ارتفاع عمود الماء. هذا النمط من الهزات الأرضية هو ما يميز نطق الاندساس، كما في التشيلي وألاسكا. ولكن يحدث أيضًا أن تنزلق الفوالق بعضها على البعض الآخر. «رغم عنفها إن حدثت، فإن هذه الحركة على المستوى الأفقي لا تحرك الماء. وهذا ما يفسر لماذا مر الزلزال الذي ضرب جزر مكاريا (بين القطب الجنوبي وتسمانيا) في ٢٣ كانون الأول ديسمبر ٢٠٠٤ دون أن يلفت انتباه أحد، رغم أن شدته بلغت ٨,١ درجة»، على حد عبارة «جنفييف رولت»، خبيرة الجيوفيزياء في فرع علم الزلازل/معهد فيزياء الكرة الأرضية في باريس.

هل كان هناك زلزالان؟

خلال الزلزال، تحطم الصخر على امتداد ٤٠٠ كم بدءاً من بؤرة الزلزال. إلا أن علماء الزلازل يعتقدون بأن جانبًا من الصخر قد تمزق في الآن نفسه في الشمال، قرب جزر نيكوبار (في خليج البنغال). ربما يكون انزلاق الصفيحة الهندية على الصفيحة البورمية، الناتج عن هذا التمزق الثاني، بالعمق نفسه -٢٠ إلى ٣٠م- ولكن دون حدوث أية هزة هامة. ويعني ذلك أن ما حدث هو زلزال صامت. وستتيح قياسات نظم تحديد المواقع على الأرض إن كان قد حدث انزلاق دون وقوع زلزال.

المشهد الثالث

التسونامي يتشكل، ثم يمتد:

يمكن أن يشاهد المراقب المتمركز شاقوليًا على مركز الزلزال السطحي منظرًا غريبًا. فبتأثير تحرك الصفيحة البورمية الذي بدأ قبل ثانيتين، أخذ سطح المحيط الهندي يتقبب. ذلك أن اندفاع الصخر، تحت الماء بـ١كم، ينتشر عموديًا في الماء بسرعة الصوت. وبعد الدقائق الثلاث التي يحدث خلالها الزلزال، يشكل عمود الماء المضطرب بفعل ارتفاع المياه من أرضية المحيط قبةً سائلة تشمل مساحة ٤٠٠٠٠كم٢ وتصل في نقطة ذروتها إلى ارتفاع ٥ أمتار. تلك إجمالاً هي كتلة الماء التي تساوي مكعبًا مساحة جانبه ٤,٣كم وقد ارتفعت وتتأهب الآن للسقوط من جديد.

غير محسوسة على السطح:

تسقط من جديد؟ نعم، لأن سيولة الماء غير كافية لأن تفرّغ آنيًا كاملَ هذا الجبل

المائي المتحرك على الشواطئ؛ إذن، عند انهياره، يطردما حوله من ماء. وبالتالي، يرتفع عنصر الماء الفائض، هو أيضاً. وعلى غرار قذف حجر في الماء، يؤدي هبوط كل ذروة دائرية من الماء إلى إحداث ذروة أخرى أكبر قطراً من السابقة: تتولد سلسلة من الموجات. ولكن ليست وحيدة. ففي الوقت نفسه، على مسافة ٥٠كم شرقاً، تحدث الظاهرة المعاكسة: يبدأ سطح البحر بالتجويف. في هذه المنطقة، خلال الزلزال، تكون التضاريس تحت البحر قد انخسفت قليلاً بدل أن تنبثق، فتسحب الماء نحو الأعماق. إذن، يتشوه سطح المحيط في هذا المكان أيضاً ويولّد سلسلة ثانية من الموجات تشبه جداً الأولى، مع فارق أن بدايتها هو تجوّف يجتذب الماء المحيط ويشكل بدوره ذروة مائية حين امتلائه. إذن، هاتان السلسلتان المائيتان متعارضتا الطور.

الأبعاد العظيمة للتغير التكتوني الحاصل، الذي ولّد هذه الموجات، هو الذي يفسر طولها الموجي العملاق: ٥٠٠كم تفصل بين ذروتين مائيتين متتاليتين. بالمقابل، سعتها العمودية تصل إلى ١م. وهنا تكمن كل مفارقة التسونامِيات: تطلق طاقات هائلة، لكنها غير محسوسة في المحيط. لو كان التموج يشمل السطح البحري وحده، لما خاف أحد من سعة الموجة الضعيفة. إلا أن طبقة ماء المحيط كلها تتحرك حركة واحدة وفقاً لموكب الأمواج. ويؤدي كل جزيء من الماء حركة خاصة به. وبينما ترسم هذه الجزيئات إهليلجاً بعرض بضع عشرات من السنتمترات خلال مرور الموجة، فإن هذا الإهليلج يتحطم في الأعماق حتى يصبح مستوياً قرب أرضية المحيط: تقوم الجزيئات في قاع المحيط بحركات ذهاب وإياب عمودية. وإذا بدت كل من هذه الحركات صغيرة فإنها إذا ما تضافرت حملت طاقة عملاقة. هذه الطاقة هي أدنى بكثير مقارنةً بالزلزال، غير أنها تعادل نحو ثلاث قنابل ذرية.

حالما تتشكلان، تنتشر هاتان السلسلتان من الموجات في كل الاتجاهات، بسرعة ٥٠٠كم/سا تقريباً. سرعة هائلة مصدرها أعماق المحيط. كلما كانت اندفاعة الماء المنقولة خلال انخساف الذرى عميقة انتشرت في كمية كبيرة من الماء ليلحق بها بعد ذلك عمود الماء العميق نفسه في الطبقات المجاورة. ويتحرك اندفاع الماء بيسر، ومن ثم بسرعة، كلما ازداد العمق. النتيجة: في أقل من خمس عشرة دقيقة، تعبر الأمواج المئتي كيلومتر التي تفصلها عن أقرب الشواطئ. في الساعة ١.١٥ بالتوقيت العالمي: سومطرة هي الأقرب. في ذلك الوقت، لم يحدث التسونامي سوى اضطراب ضعيف يموج سطح البحر. إلا أن

الأمور اختلفت جذريًا عند الاقتراب من الشواطئ..

لماذا لا تنتشر الموجة تركزيًا؟

ذلك لأن الفالق لم يتحرك في نقطة وحيدة، بل ضمن منطقة واسعة جدًا: ٤٠٠×١٠٠كم. وشجع اتجاه المنطقة شمال-جنوب على الامتداد العمودي للتسونامي على محور شرق-غرب. وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلت ميمار (بورما)، شمال المركز السطحي للزلزال، أقل تعرضًا للأضرار بكثير من جاراتها.

هل استشعرت الحيوانات الزلزال؟

روى شهود أن فيلة في تايلاند راحت «تبكي» ساعة الزلزال، قبل أن تفر هاربة. وفي سري لانكا، لم يكن في حديقة يالا أية جثة لحيوان بعد أن دمرتها المياه. هل استشعرت الحيوانات الكارثة أم أنها كانت أكثر استعجالاً للهروب؟ الفيلة التي تتواصل فيما بينها عن بعد بضرب الأرض بقوائمها، ربما تكون قد التقطت إشارات الزلزال. ولكن لم يثبت أحد علميًا أبدًا أن الحيوانات قادرة على هذا الاستشعار.

المشهد الرابع

الأمواج تمتد إلى الشواطئ:

بعد عشر دقائق من اهتزاز الأرض، شكلت الأمواج التي تكونت فوق مركز الزلزال السطحي تهديدًا لشواطئ سومطرة الإندونيسية، على بعد ٢٠٠كم من هذا المركز. ولم تكن تلك الأمواج في عرض الماء سوى تموجات عادية بارتفاع ٥٠ سم قبل أن تتحول عندما لامست الشاطئ إلى تلال من الماء بارتفاع ٥٠ مترًا. يعود سبب هذا التحول إلى احتفاظ الأمواج بطاقتها في الوقت الذي كانت تتنامى انضغاطًا مع اقترابها من السواحل. لم تفقد الأمواج شيئًا تقريبًا من طاقتها منذ أن ولدها الزلزال، إلا أن هذه الطاقة ظلت تتحول مع تسلقها المنحدر الموصل إلى الشاطئ. النتيجة: انضغاط الأمواج، مجبرة الطاقة على التراكم في أحجام من الماء متنامية التضاؤل، بينما كانت الأعماق تتناقص. هذه الجزيئات المائية، المتناقصة العدد شيئًا فشيئًا، والمتحركة،كانت تزداد طاقة بالتدريج. دفع هذا الفائض الطاقي ذروة الموجة نحو الأعلى، فتضخمت وظلت تزداد علوًا. تكررت الظاهرة مع كل تموج باتجاه الشاطئ مع تزايد ارتفاع الموجات. تقع سومطرة إلى شرق مركز الزلزال السطحي، وبالتالي هي التي تلقت الموجة الأولى المتجهة شرقًا. وبما أن هذه الموجة متولدة من انخساف أرضية المحيط فقد شكلت طليعةُ الموجات التي بلغت الشواطئ الإندونيسية تجويفًا. بالنتيجة، انحسر البحر فجأة عن الشواطئ، قبل دقائق من

ظهور الموجة العالية القاتلة. وبما أنها كانت منضغطة، فقد كانت تحتفظ بطاقتها وأقصى ارتفاعها، غير أن اصطدامها بالشواطئ خفف سرعتها من بضع مئات الكيلومترات في الساعة إلى بضعة كيلومترات في الساعة فقط. راقب الناس انحسار المياه على مهل بل وجمعوا أسماكًا على الشاطئ؛ ونظرًا لتباطؤها، أصبح طولها الموجي بضع مئات من الأمتار فقط. وقبل الضربة تمامًا، كانت كتلة الماء أشبه بتل مائي ارتفاعه ١٥ مترًا ينساب هادئًا في البحر قبل أن يضرب اليابسة كأنه سيل جارف يغلي. في الساعة ١٠ بالتوقيت العالمي، كنس هذا البلدوزر كل شيء في طريقه: أكواخ الصيادين، والأشجار والمزروعات والمساكن، ودفعته قوته مئات الأمتار على الأرض اليابسة إن لم نقل عدة كيلومترات حين استواء الأرض. في مدينة باندا أتشه الشاطئية، تدفقت المياه على مسافة ٣كم من الشاطئ، ودمرت أحياء بكاملها حاملة الوحول والأنقاض حتى وسط المدينة واختفت قرى بكاملها على شواطئ سومطرة الغربية، وغرق فيها وفي حولها عشرات آلاف الأشخاص.

حتى إفريقيا!

لكن لم تكن سومطرة سوى المحطة الأولى للأمواج التي تابعت سيرها المجنون بطول أطراف المحيط الهندي، من الشرق إلى الغرب. وضربت الأمواج جزيرتي أندمان ونيكوبار في الهند. في الساعة ٠١,٥٨، أي بعد ساعة من الزلزال، أصابت الأمواج تايلاند وبورما، مسببة المآسي نفسها. وفي الساعة ٠٢,٥٨، كانت بعد بارتفاع ١٥ متر حين ضربت سري لانكا لتدمر ٦٠ إلى ٥٠٪ من مزروعاتها. وكانت جزر المالديف، الأخفض في العالم (١ متر فوق سطح البحر)، الهدف التالي للتسونامي. أغرقت المياه ثلثي العاصمة «ماليه». ثم امتدت الأمواج نحو بحر عمان واتجهت نحو القرن الأفريقي الذي بلغته بعد الزلزال بنحو سبع ساعات. وعلى بعد ٧٠٠٠كم من مركز الزلزال السطحي، أغرقت الأمواج نحو مئة صياد في الصومال، قبل أن تصل إلى كينيا وتنزانيا وتوقع مزيدًا من الضحايا. وخلال هذا الوقت، على الطرف الجنوبي من الكارثة، التف التسونامي حول أستراليا وبلغ المحيط الهادئ، وشعر الناس بارتجافاته على كل شاطئ أمريكا الغربي. ولم تعد المياه إلى هدوئها في المحيط الهندي والهادئ إلا في الساعة ١٠,٠٠ بالتوقيت العالمي، بعد أن أفرغت طاقتها.

المشهد الخامس

العودة إلى «الهدوء»

على السطح، استعاد البحر مشهده

المعتاد، إلا أن الوضع كان مختلفًا جدًا في أعماق المحيط الهندي. منذ انهيار الفالق في عرض سومطرة، مطلقًا كما رأينا طاقة هائلة، اضطرب توزع الإجهادات الميكانيكية في المنطقة. ذلك إلى درجة أن استعادة توازن القوى المارسة بين الصفيحتين الهندو -أوسترالية والبورمية قد يستغرق سنتين على الأقل. وكانت أول إشارة لهذا التوازن الجديد آنية: وفقًا لحسابات «جان كلود رويغ»، فإن جزيرة «سيموليا»، غرب سومطرة، ربما تكون قد تحركت نحو الجنوب الغربي بمعدل ٢م تقريبًا خلال الزلزال. هذا بينما ربما يكون رأس سومطرة الشمالي-الغربي قد انزلق نحو ١م باتجاه جنوب-غرب عمليًا تجري هذه العودة التدريجية إلى الهدوء الزلزالي عبر عدد كبير من الهزات الأرضية بسعة أضعف. وهكذا، سجلت أكثر من سبعين هزة ارتدادية خلال الأسبوع الذي أعقب زلزال ٢٦ كانون الأول ديسمبر. ضرب بعض هذه الهزات، التي توضعت بمستوى منطقة الاندساس، أرخبيلي أندمان ونيكوبار الهنديين، شمال سومطرة. وبلغ بعضها، الذي توافق وتصدعات فوالق جديدة على عمق ١٠ إلى ٤٠ كم، قوة تزيد على ٦,٦ درجة، وهي قوة هامة، غير أنها لا تكفي لإحداث تسونامي. عدا ذلك، تمخض التوزع الجديد للإجهادات الجوفية في أندمان الهندية عن إيقاظ بركان جزيرة «بارن» على بعد ١٠٠٠كم شرق الهند القارية. وبدأ ثوارنه في ٢٨ كانون الأول ديسمبر، بعد أن بقي نائمًا منذ عام ١٩٩٦.

توزيعة إيكولوجية جديدة:

إلا أن هذه العودة إلى التوازن الجيولوجي-النسبي في هذه المنطقة ذات الفوالق الناشطة دائمًا -ستكون دون شك أسرع من العودة إلى التوازن البيئي. ذلك أن التسونامي قد أحدث في الشاطئ تآكلاً عميقًا. وتأذت الشعب المرجانية بشكل مباشر: دمرت الأمواج جزئيًا بنى التعايش التي تلاصقت فيها الطحالب والمرجان لتنمو معًا. وستحتاج إلى عقود إن لم يكن إلى قرون من الزمن لتلتئم من جديد. كما أن حيوانات الأعماق، الأسماك وكائنات أعالي البحر العضوية، تعاني من التيارات العنيفة. وانتزعت الأنواع الشاطئية المستوطنة، الطحالب والإسفنج، من مواطنها؛ وارتحلت الأسماك والقشريات من مواقعها، إن لم تهلك، ودمرت مواطنها -لاسيما نباتات المنغروف، ذات الجذور الهوائية التي تشكل منظومات بيئية بالغة التأثر وتتعلق بها حياة الكثير من الأنواع، بما في ذلك الثدييات والطيور التي تأتي للتعشيش فيها.

على مستوى الأراضي اليابسة،

الحصيلة كارثية: طمرت بالأنقاض والمياه الراكدة المالحة، لتغدو عقيمة. في البلدان المتضررة، دمرت آلاف الهكتارات من المحاصيل. وتلوثت المياه الجوفية والخزانات بالمياه المستهلكة وأطنان من الفضلات من كل نوع، وسوى ذلك من الأضرار التي لم تحص بعد. بذلك، على السكان المحليين، الذين مات أكثر من ١٦٠٠٠٠ منهم، فضلاً عن تشرد خمسة ملايين آخرين، مواجهة كارثة بيئية ضخمة لن تنتهي فصول بؤسها قريباً.

لماذا لا توجد أجهزة قياس للتسونامي؟

إذا كان قد تم على المستوى العالمي اختيار مقياس ريختر، الذي ينسب عزماً لكل زلزال (من ١ إلى ٩ عموماً) منذ عام ١٩٣٥، فإنه لا يوجد أيّ تصنيف لقياس التسوناميات. مع ذلك، ومنذ عام ١٩٢٧، حدد الجيولوجي الألماني «سيبرغ» مقياساً من ست درجات شدة، على نحو مستقل عن المعايير الفيزيائية (كارتفاع الموج)، غير أنه يرتكز إلى تأثيرات التسونامي. وفي أربعينيات القرن العشرين، وضع الياباني «فوميهيكو إيمامورا»، هو أيضاً، مقياساً للعزم، آخذاً بالحسبان ارتفاع أعلى موجة على الشاطئ، إلا أن هذين التصنيفين كانا على جانب كبير من عدم الدقة. منذئذ، قسمت الأبحاث النادرة حول الموضوع العلماء. هل ينبغي أن يؤخذ بالحسبان عزم الظاهرة أم شدتها، أم مزيجاً علمياً منهما؟ في العام ٢٠٠١، قدم الجيولوجي اليوناني «جراسيموس بابادوبولس» مقياس شدة من ١٢ درجة (من درجة «عدم الإحساس» إلى «المدمر تماماً»)، يرتكز إلى التقدير الدقيق للأضرار البشرية والمادية ولكن بقي خارج الاستخدام.

هل تغير دوران الأرض حقاً؟

من المستحيل في الواقع التحقق من أن هذه الأحداث قد أحدث تغيراً ف ميلان محور الأرض أو سرعة دورانها. نظرياً، الفكرة ليست محالة: بما أن توزع كتل الأرض قابل للتغير عند انزلاق صفيحة تحت أخرى، فإن كوكبنا يصبح موضعياً أكثر تراصاً، مما يؤدي إلى إمالة محوره بشكل خفيف أو إلى زيادة سرعة دورانه. إلا أن الاختلافات الطبيعية في هذه الظواهر تشكل ضجيج أعماق أكثر مما تتمخض عن زلازل. عدا ذلك، ليست الأدوات المتاحة كافية الدقة لاستيضاح هذه الأمور.

عن «العلم والحياة» الفرنسية شباط/فبراير ٢٠٠٥

٢٦٨

هل للأخطاء المطبعية وجهها «الإيجابي»

ممدوح فاخوري (*)

ترددت كثيراً قبل الخوض في موضوع الأخطاء المطبعية، حتى قرأت كلمة عنيفة لشاعرة مرموقة لم تستطع أن تكتم تأثرها لما أصاب قصيدة لها من أخطاء مطبعية من شأنها أن تفسد المعنى أو توقع خللاً في بعض أبياتها..

ومع ذلك، قد يسوقنا موضوع الأخطاء المطبعية إلى التساؤل:

هل لهذه الأخطاء وجه «إيجابي»، كما تقول لغة العصر؟

(*) ممدوح فاخوري: باحث من سوريا.

- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

قد يبدو هذا السؤال محيِّرًا بعض الشَّيء أو كلّه، وقد ينبغي أن أحاول الإجابة عنه كي لا يبقى معلَّقًا في الفم كالغصة أو كالسكين.. وما أكثر ما اصطدمتُ بعارضة هذه الأخطاء، فلم أشْكُ حظي لأحد، ووجدت أن خير ما يفعله ضعيف مثلي هو أن يرتدع، أو أن يسكت على مضض، فالسكوت - كما يقال - من ذهب .

ومع ذلك، قد يفيد التساؤل : هل لهذه الأخطاء وجهُها «الإيجابي»؟

قد أزعم أن لهذا النوع من الأخطاء فضلاً كبيرًا على «شريحة» كبيرة من شعرائنا العصريين الذين استطاعوا - ولا تسل كيف - أن يحتلوا ساحة الشعر، بل أن يُقْصوا - من الإقصاء - غيرهم عنها..

وقد سبق أن قلت في مقال لي عنوانه «إبداع غير منتظر».

«.. قد تكون لغة الأدب - ولا سيما الشعر - أشدَّ تعرضًا لمحنة الخطأ من لغة العلم، لعسرها على عامل المطبعة، ولا نستطيع أن نتصوَّرهُ أديبًا أو شاعرًا.

على أن هذا لا يمنع أن تكون لعامل المطبعة «مساهمة أدبية» خصوصًا في الشعر، بما تدخله الأخطاء التي يتسبب بها من معان وصور جديدة إلى النص لم تكن في الحسبان، ولم يكن صاحب النص - وخاصةً إذا كان شاعرًا عصريًا - ليفكّر بها أو يَرْقَى خياله إليها، لولا أنامل الطابع ويد الصنَّاع.. ولا شكَّ أن مجال مساهمته يكون أوسع إذا استطاع أن يضرب رَقْمًا قياسيًا في الأغلاط المطبعية، فيتجاوز بالنص وصاحبه العصر الذي كُتب فيها إلى عصور تجعل صاحب هذا النص سابقًا لعصره أو لجيله على الأقل..

وتشاء الظروف أن يرصف - أي الصاحب - قصيدة من قصائده الإسمنتية، ثم يفاجأ وهو يقرؤها - منشورة - أن يدًا صَنَاعًا ألهمت أن تغيِّر في كلماتها ما يكفي لتبديل ملامحها حتى كاد هو ينكرها أو ينكر نفسه - أعني أن ينكر أنه صاحبها - وشمل التغيير ترتيب بعض أبياتها أيضًا، فجعل منها ذلك كلُّه فريدة عصرها وخريدته، ولم يبق لديه الوقت الكافي - بعد ذلك - للرد على المعجبين ومَهْرِ بطاقاتهم بتوقيعه الكريم، خصوصًا بعد أن تأكدوا أن صبرهم لم يذهب سدىً، فكان لا بُدَّ بعد مخاض نصف قرن أن يُوَلَد شيء حديث يستحق فعلاً أن يسمى حديثًا ..».

ومثل هذا كثير، ومعظمه - إن لم نقل كلُّه - مما لا يبهج صاحبه، إلا إذا كان من المجلِّين في ميدان «السيرك السيريالي العجيب» الذي يستقبل كل يوم من تحف العصر وهُذائه ما أصبح يغني عن زيارة مستشفى المجاذيب.

❖ ❖ ❖

ينتاب شاعرتنا الهلع لمجرد إرسالها إحدى قصائدها إلى النشر، بعد أن تزوِّدها بنور عينيها وخفقات قلبها ودفء مشاعرها كما تقول.. ولماذا الهلع، ما دامت النتيجة معروفة سلفًا؟ ما هو إلا « تخبُّط في البحر، وتكسير في الوزن، وتبديل في القافية، وقفز الصدّر إلى العَجُز، والعَجُز إلى الصدّر، ورفع المجرور وجرُّ المرفوع..

إلى آخر موسوعة الأخطاء التي لا تُعَدُّ ولا تُحصى..»

❖ ❖ ❖

وقصة الأخطاء المطبعية قديمة، وأصيلة.. أعني «متأصلة».. بل أصبحت اليوم ملائمة لروح العصر.. وما بعد العصر.. يقول أحد «الضحايا» إن بينه وبين «المطبعة خصومة قديمة ستظل قائمة، فهي تحرِّف وتصحِّف وتشوِّه ما ألقيه إليها، فأحلف - وقد ثارت ثائرتي - ألا أعود للنشر، معلِّلاً نفسي أنه لا مطمع لي في شهرة..»

وكان مصير هذا الشاعر «الضحية» أن الأخطاء المطبعية ظلت تلاحقه حتى بعد وفاته، فصدر ديوانه متوَّجًا بنحو مئتي خطأ مطبعي، وكان في حياته يحاسب على الفاصلة والنقطة إذا أُهملتا أو أثبتتا من غير داع..



إذا أُذن بفكّ العُقال، وفسح المجال، وإصلاح الحال..

ورد في إحدى القصائد هذه العبارة «يحمي الدمار»، فتصوَّرت أن «الضَّحيَّة» يريد «يحمي الذِّمار» (ومعنى الذِّمار، كما هو معلوم، ما تجب حمايته والدفاع عنه)، لأن الدفاع يكون عن الذِّمار لا عن الدَّمار، إلا إذا كان الحامي من رعاة البقر..

وبمناسبة «الذِّمار» هذه، تطالعني اليوم، وأنا أكتب هذا المقال، أخطاء مطبعية

❖ ❖ ❖

ولكني أبدأ، وأمامي ركام من الأخطاء المطبعية، في قصائد غدا بعض أبياتها نثرًا لكسور أصابتها وحطَّمت مفاصلها، وهي كسور لا تُجبَر إلا إذا اعترفتَ صاغرًا بأنّ هذا «الرُّكام» الذي يتلبَّسه يمكن أن يُعَدَّ ضرورةً عصرية.. لذلك أكتفي بانتقاء ما تجود به هذه «المناسبة» السعيدة، أي «لا على التعيين»، على أن أعود لإكمال الحديث

أخرى، منها ما ضمَّ كلمة «الذَّمار».. يقول الشاعر:

وقد تَنكَّر تاريخُ النضال لنا
لولا ذِمارُ من الإيمانِ مُدَّخَرُ

ولعل الشاعر يريد هنا كلمة «ذَماء» بدلاً من كلمة «ذمار» هذه، ومعنى «الذماء» - كما هو معلوم - (بقية الروح)، فهل هذا ما قصد إليه الشاعر؟

ولم أحرم أنا من هذه «المأثرة»، فقد مَنَّ عليَّ، إلى جانب الخطأ المطبعيِّ الذي لا بُدَّ منه - كما قلت - لمراعاة العصرنة، بتبديل اسمي فنُسبت قصيدتي إلى غيري، - أي مُنحتُ اسمًا جديدًا -، وقيل في ترضيتي وإسكاتي: سننشر «تنويهًا» - أي تصحيحًا -، وإذ كنتُ من غير هواة «المدح» رفضت وأمري إلى الله، وأكتفي الآن بأن أشير إلى أن معنى التنويه - كما هو معلوم - المدح والتعظيم، وأنا لا أحب المدح والتعظيم، لأنني بكل بساطة لا أستحق ذلك.. وبقيت القصيدة منسوبة إلى هذا «الغير».. ولكن لا أخفي أنني انتظرت من هذا «الغير» - وقد مضى على القصة نحو سبعة شهور - أن يبادر إلى نَفْي نسبة القصيدة إليه، ولكنه لم يفعل، ولعله لم يدر بالقصة أصلاً.. وهذا ما أرجِّحه.

- ومن هذه الأمثلة: هو وهي، وتَشْكَل الهاء فيهما بالسكون أحيانًا ليستقيم الوزن، وإذا حُرِّكت اضطرَّب..

مثال الأول «هو» والهاء فيه ساكنة، للشاعر بكر بن النَّطَّاح (ت١٩٢هـ).

بيضاءُ تسحب من قيام فَرْعَهَا
وتغيب فيه وَهْوَ ليلُ أسْحَمُ

(من: الكامل)

ومثال الثاني قول مجنون ليلى «قيس بن الملوَّح»:

ألا إنَّما ليلى عصا خَيْزُرانة
إذا غمزَتْها الكفُّ فَهْيَ تلينُ

(من: الطويل)

والأمثلة على الكلمة التي تحتاج إلى شكل أو قراءة صحيحة كثيرة، أكتفي الآن بالإشارة إلى إحداها لغلبتها على بعض الألسن، وهي كلمة «تجربة»، فالصَّواب كسر رائها لا ضمُّها. والعجيب أن غلبة الخطأ في لفظها انسحب على كتاب تراثيٍّ قديم لا أسمِّيه، فجاءت الرَّاء عنده مضمومة في نصٍّ يورده، ولمن؟ للأصمعي! وهو يروي عن إعرابي قوله:

«وكفى بالتجرُبة واعظًا».

فألْبِسَت الضَّمَّةَ أيضًا!

ولعلِّي أورد قريبًا قائمة بأخطاء الشكل الشائعة، خدمةً لهذه اللغة الشَّريفة التي تكاد تَخفى معالمُها لدى بعض الكاتبين.

❖ ❖ ❖

وقد يفيد شكل بعض الكلمات، وخاصة في النصوص الأدبية والشعر، بل أقول: إن إغفال الشكل قد يكون قرين الخطأ وصنوه، وقد يكون من أسباب انتشار الأخطاء الشائعة اليوم، في وقت نحن أحوج ما نكون فيه إلى تقويم ألسنتنا. وليس فينا من لا يقدِّر عناية بعض صحفنا بالتراث

ونشر قصائد قديمة تحت عنوان: «ديوان العرب»، وتُعنى غالبًا بالشرح، ولعلَّ من يقوم باختيار القصائد يعنى بالشكل أيضًا إلى جانب الشرح.

مثال ذلك هذا البيت:

مُوردُ أمـرًا يُسـرُّ بـه
فرأى المكروه في صدرهْ

(من: المديد)

القصد هنا هو شكل الكلمة الأخيرة في البيت صدْره أم صدَره (بفتح الدال)؟.

ثمة غير قرينة تدل على أن الكلمة مفتوحة الدال منها كلمة (مُورِد)، والذي يَعقب الورْدَ هو (الصَّدَر)، والقرينة الثانية هي أن القافية في كل أبيات القصيدة على وزن فَعَلَه أو فِعَله و (بفتح العين): أشَره، غِيَره، كِبَره.. الخ.. فشكل الكلمة هنا ضروريٌ جدًا دفعًا للخطأ أو اللَّبس.

- مثال آخر: بالَوا (من المبالاة)، فإن أهملنا شكلها أو قراءتها بفتح اللام، فقد يلتبس الأمر.. ولا شكَّ أنَّ هناك فرقًا بعيدًا بينْ «بالَوا» بفتح اللام و «بالُوا» بضمّها.

- ومثلها: سَمَوه (من التَّسْمِيَة) و «سَمُّوه»... وإنَّما أتيتُ بهذا المثال الإضافي لأنني فوجئتُ بهذا اللفظ عند بعضهم مشكولاً بالضم، فيكون المعنى حينئذ: دَسُّوا له السُّمَّ.. ولم يكن هو المقصود.

وثمة ملاحظة أرجو أن تؤخذ مأخذ الجدِّ، وإلا تُغفل، فممَّا يلفت الانتباه، أحيانًا في بعض كتب التراث شكل ما لا يحتاج إلى شكل، وإهمال ما يحتاج إلى شكل، مع أن الأمر لا يكلِّف صاحبه سوى نظرة سريعة في المعجم، مثال ذلك ما ورد في بعض هذه الكتب، وهو للشاعر «النَّاجم» (عباسيّ: ت ٣١٤هـ):

«نَعيبُ» زماننا والعيبُ فينا
ولو نطق الزمان إذًا هجانا

فقد شُكلت كلُّ كلمات البيت، وأُهمل شكل النون في الكلمة الأولى بالفتح «نَعيب» وهو الأهمّ.

وأسمح لنفسي الآن أن أشير إلى خطأ قد يكون غير مطبعي، ولا أقصد به التشهير، ولكني أرجو أن يُنظر إلى الأمر، حين التصحيح، بمزيد من الدقة والأناة، فقد قرأتُ مثلاً، في بعض صحفنا الأدبية هذا البيت:

تَغَنَّ بالشعر إن كنتَ قائلَهُ
إنْ الغناء لهذا الشعر ميدانُ

فصدر البيت مختلُّ الوزن بـ «إنْ»، والصَّحيح «إمَّا» بتشديد الميم. أمَّا العَجُز، فيُروى بـ «مضمار» لا بـ «ميدان».. و «إمَّا» هنا هي «إن» الشرطية مع زيادة «ما» عليها.

وقرأتُ في بعض الصحف قصيدة أعجبني عنوانها، ولكني احتفظتُ به، يقول فيها:

غَرّهُنَّ الذين أثنُوا احتيالا ٠

(من: الخفيف)

فقوله «أثنوا» يجب أن تُحرَّك النون فيه بالفتح، إذ إنَّ الصَّواب «أثنَوا» (بفتح النون). وإذا قرئت بالفتح أفضى ذلك إلى خلل في الوزن.

فماذا نختار؟!

٢٧٤

ديكتاتورية الذاكرة عند كوليت الخوري

حاورها: عادل أبوشنب(*)

لم أشأ أن أسألها عن عمرها، لأنه ما من امرأة في العالم تتجاوز سن الثلاثين، حتى لو صارت في التسعين. فما بالك والمرأة المقصودة هي الأديبة الكبيرة، ابنة دمشق، السيدة كوليت سهيل الخوري، التي أظن أنها توقفت عند العشرين «فان تان» - وهو عنوان كتابها الشعري الأول الذي صدر يوم كان عمرها عشرين سنة دمشقية على الأرجح، وباللغة الفرنسية التي تتقنها كالعربية - ؟

(*) عادل أبو شنب: أديب وقاص من سورية

شعر.. بالفرنسية

سألتها بعد التحيات والقبل:

- لماذا لم تستمري في الكتابة بالفرنسية بعد كتابك «عشرون عاماً»؟

قالت:

- لا أحب إلا أن أكتب لقرائي العرب.. أنا موجودة في مناخ عربي، ومتجذرة فيه، وعلى هذا لست بحاجة لأكتب بالفرنسية.. الآن.

قلت كمن يستفز ولكن بلطف:

- أعرف أن لك «رعشة» باللغة الفرنسية أيضاً؟

ردت بسرعة من دون أن تخضع للاستفزاز اللطيف:

- مجموعة شعرية أخرى كنت نشرتها في فرنسا، ويؤسفني أنني لا أحتفظ بها.

كتاب عنها.

لكوليت أصدقاء تتمسك بهم، وإنْ غابوا طويلاً، أو غابت عنهم كثيراً. تمتد صحبتنا إلى عام ١٩٦٠ من القرن الماضي. وعندما هتفت إليها، قالت: «أين أنت؟ أين زوجتك البرجوازية مثلي؟» ضحكنا وتواعدنا على اللقاء، في بيتها.

لم تكن الاثنتان برجوازيتين، وإنْ كان مظهرهما وسلوكهما يدل على ذلك.

بدت كوليت في بيتها، وبأناقتها ونظافتها، بدينة بعض الشيء، لكنها ما زالت على ملاحتها، وحلاوة لسانها، وإقبالها على الحياة.

ما إن جلسنا حتى جاء زوجها «أنطون زلحف» لتحيتنا بابتسامة عذبة.

قالت وهي ترحب بنا:

- عندما عرف أنكما قادمان قرر أن يبقى ليراكما ويرحب هو الآخر. ولم تكمل. رنّ جرس الهاتف. قامت إليه وتحدثت وضحكت.

فهمنا من الحديث الدائر أن معجبة هتفت إليها ليطول الحوار ويتشعب.

- من هي هذه المعجبة؟

- هذه صحفية اسمها «هناء الطيبي». كتبت عني كتاباً بعنوان «كوليت خوري أديبة وإنسانة» وما دام الكتاب عني.. فسيباع حتماً..!

وضحكت بل قهقهت، فسألتها:

- لماذا؟ أهو ملزم ما دام عنك أن يباع؟

قالت وهي تضحك؟ استمراراً لضحكتها الأولى:

- فضول الناس حول أديبة عربية سورية. لها قصص مع كثيرين، يدفعهم إلى شراء الكتاب.. هذا الكتاب سيباع، وقد قرأته مخطوطة، لم أقل إنه سيباع عن عبث.

قلت لها:

- لا أريد أن أكتب عن كتب تكتب عنك. أريد أن أسمع منك عن كتب جديدة كتبتها.. لهذا الجيل، جيل أواخر القرن العشرين؟

قالت:

- عندي كتاب «في وداع القرن العشرين» إنه جديدي. ألم أهدك نسخة منه؟ ثمة كتاب في المطبعة الآن. إنه الكتاب الثالث من «أوراق فارس الخوري».

كان جدها فارس الخوري واحداً من زعماء سورية. شغل مناصب رئاسة الوزارة ورئاسة المجلس النيابي، وممثل سورية في مجلس الأمن، وقد أصدرت له كوليت أوراقه في أكثر من كتاب. وها هي تصدر غير الكتاب الثالث كتاباً بعنوان «فارس الخوري بقلم معاصريه» فقد عكفت على جمع ما كتبه معاصروه عنه، في جهد كبير لتصدره في كتاب هام، يوضح مكانة جدها بين العرب، وبين معاصريه.



عاشقة الموسيقى

دار النقاش حول جملة «فارس الخوري بقلم معاصريه». هي أصرت على أن كلمة «بقلم» تفي بالغرض، وأنا تمسكت برأيي، فكلمة «بأقلام» هي المناسبة. لمْ يستطع أحد منا إقناع الآخر. هذا دليل على عناد كوليت وتشبثها برأيها، اعتقاداً منها أنه الصواب، لكنه صورة عن حوار الأدباء الذي كان، والملغى منذ زمن.

تجاوزنا هذه النقطة في الحال، فنحن صديقان مزمنان.

قالت:

- اتصلت بالسيد وزير الثقافة الدكتور محمود السيد لهذا الغرض.

وكمن تذكرت، قالت

- عندي كتاب جديد آخر عنوانه «في الزوايا أفكار وأخبار وحكايا».

علقت:

- العنوان على القافية، لكأنه شعر.

قالت وهي تبتسم:

- لا تضحك. ما زلت أؤمن بالشعر الموزون والمقفى. أنا أحب الموسيقى في الشعر. لم أهضم الشعر المخالف أبداً. لأنني عاشقة للموسيقى، منذ نعومة أظفاري.

تلخصين.. مدنية

أعادت دار طلاس المعنيّة بنشر الكتب في سورية، والتي أصدرت حتى الآن مئات العناوين، نشر كتب كوليت لأنها مطلوبة وتباع، وفي مجلة الكتب التي أعيد نشرها كتابها الأول بالعربية «أيام معه» الذي صدرت طبعته الأولى، قبل أقل من نصف قرن بقليل، وهو الكتاب الذي كرسها كأديبة وكروائية عربية، واحتفلت بها الساحة الأدبية العربية، في مصر بخاصة، على أساسه. فلقد كانت الوحدة بين قطري مصر وسورية قائمة، واهتم مثقفو الجمهورية المتحدة بكوليت كأديبة روائية تنتمي إلى هذه الجمهورية الوليدة.

مضت كوليت خوري - التي انتسبت بعض الوقت لأبيها باسم كوليت سهيل - في إصدار الكتب، فنشرت ما كتبته في مجلة «المستقبل» الأسبوعية التي كانت تصدر في فرنسا، حوالي ألف مقال، كانت نشرت جميعها فيها. انتقت منها سبعمئة ونشرتها في كتاب «ذكريات المستقبل» (ثلاثة كتب) غير أنها تحلم بنشر صفحات من ذكرياتها أيضاً. إنها ديكتاتورية الذاكرة عند كوليت.

- أحلم بنشر كتاب «صفحات من ذاكرتي».

- ما مضمون هذا الكتاب الذي تتذكرين فيه أيضاً؟

- ذكرياتي مع سعيد عقل، مع رشيد سليم الخوري، مع بدوي الجبل، مع نزار قباني، أتمنى أن أتذكر وأكتب عن هؤلاء المشاهير العظام وغيرهم..

- بخاصة نزار؟!

وحدقت إلي، ربما لأنني خصصت نزار قباني بالسؤال، وقالت:

- أجل بخاصة نزار قباني، الذي توفاه الله.. فكأنه سلب منا جميعاً.

وزفرت وقالت:

- هل تعلم يا عادل أن لدي ثلاثين رسالة من نزار قباني أنوي أن أنشرها وحدها في كتاب. يا لشد ما كان عاطفيًا ورقيقًا في هذه الرسائل، وقد قرأها زوجي أنطون فنصحني بنشرها. إنه يبارك نشرها في كتاب مستقل وسيموله..

- ماذا قال لك نزار في هذه الرسائل العاطفية؟

- قال ما ملخصه: أعشقك يا كوليت، لأن مدينة دمشق مجسدة فيك. فكأنني إذ أعشقك أعشق دمشق كلها.

قلت معلقًا:

- معه حق نزار. أنت تلخصين مدينة بكاملها.

وانتقلت إلى الزوج «أنطون زلحف»:

- أحقًا تريد تمويل هذا الكتاب؟

قال:

- لم لا؟ لقد قرأت الرسائل ووجدتها جميلة بعاطفتها وصدقها. إن نثر نزار لا يقل عن شعره، ولا بد أن القراء سيرحبون بهذه الرسائل التي تُري جانبًا من نزار العاطفي على حقيقته.

كان أنطون زلحف ابن حارة كوليت، وأحبها منذ الصغر، لكنه صبر كثيرًا حتى ظفر بكوليت، بعد زواجها من أمير إسباني نتج عنه مولودة سميت «مرسيدس»، لكن الأديبة سمتها «نارة». وكبرت نارة وأصبحت طبيبة، وتزوجت وأنجبت. وهكذا صار لكوليت حفيد وحفيدتان: ماسة وأسماء (اسم جدة كوليت) وأمير الذي يسير على خطا والدته، فهو طالب في كلية الطب، السنة الرابعة الآن.

لماذا تزوجته؟!

تقول كوليت وهي تبتسم:

- بعد أن تزوجنا - أنا وطوني - زارنا نزار، وكم كان فرحًا لأنني تزوجت رجلاً يشبهه، ببياضه وزرقة عينيه. وعندما قرأ زوجي رسائل نزار.. قرر نشرها، بتمويله، وقررت أن أكتب مقدمة لهذه الرسائل، أتساءل فيها: ترى هل تزوجت أنطون لأنني كنت أحب نزارًا أم لأنه كان يشبهه؟

سألت:

- هل وجدت نزارًا يُحب؟

أجابت:

- كان يُحَبّ. حتى «المرحوم» محي الدين صبحي (الذي كان أول من كتب عن نزار كتابه الأول: «نزار قباني شاعرًا وإنسانًا») غار عندما توثقت صلتي بنزار،

وأبدى امتعاضه من هذه العلاقة، فحسم نزار الأمر بأن قال له: «يا محيي الدين.. أنت لم تعاشر امرأة تلخص مدينة بكاملها».

الرجال أحبوه أيضًا، وغاروا من النساء اللواتي أحببنه!

في عام ١٩٧٤ أسسنا جريدة «تشرين» بتوجيه من الرئيس المرحوم حافظ الأسد، وأذكر أن لقاءً جمعنا في مبنى الجريدة بالحلبوني، أنا ونزار وكوليت ومحي الدين، وكتبت عن هذا اللقاء، بل وصورته، وعندما توفي نزار نشرت الصورة، لكن كوليت نفت هذا اللقاء. لم تعترف بأنه جرى. هل ضعفت ذاكرتها، وهي التي تزمع على أن تصب هذه الذاكرة على الورق كتبًا ومقالات؟

قلت لزوجتي أمام كوليت وأنطون:

- ابحثي عن هذه الصورة لأريها لكوليت، كي أثبت لها أن ذاكرتها ضعفت.

وضحكنا جميعًا، من الذي يحتفظ بذاكرته صافية في هذه الأيام المملوءة بالمتاعب والهموم.. فيما يخص الوطن؟

قلت:

اشتغلت بالسياسة، وصرت عضوًا في مجلس الشعب؟ هل هذه من الهموم والمتاعب؟!

قالت:

- أنا متحمسة للوطن، متحمسة جدًا. أحمل الوطن في ذراتي. لا يهمني من كان الحاكم. سورية وطن، وطني. ولقد مررنا بمرحلة كانت سورية خلالها محاصرة مثلما هي محاصرة اليوم (أحداث لبنان والمطالبة بانسحاب الجيش السوري) فكان واجبًا عليَّ أن أقف مع الوطن ضد أعدائه. لهذا وجدت الطريق إلى مجلس الشعب. لم أكن مضطرة للانتماء إلى الحزب لأكون محبة للوطن. كتبت وقتئذٍ مقالاً عن الوحدة الوطنية، وضرورتها.

وأردفت:

هذا عدا عن أنني كنت أحب، شخصيًا، الرئيس المرحوم حافظ الأسد. كنت معجبة به، وشخصيته النادرة التي قلَّ نظيرها

فلسفة في الحب

هنا خطر لي سؤال، كنت أعرف أن كوليت قد أحبت، الوطن والبلد وبعض الشخصيات، والأصدقاء، والرجال والنساء، فهل مرَّ هذا الحب عبر حبها لنفسها؟

سألت:

- يخيل إلي أنك في النهاية تحبين نفسك؟

قالت بحسم وحزم:

- لماذا أحب غيري ولا أحب نفسي؟ ولا يمكن أن أحب شخصًا لا يحبني وعلى هذا، فأنا أحب نفسي، لأن هذا الشخص أحبني. أنا لا أؤمن بالحب من طرف واحد، لكن هذا لا ينطبق على حبي لوطني ولأسرتي، حب الأولاد والأحفاد، حب هؤلاء ناجز ومطلق، سواءً أكانوا يحبونني أم لا.

كار كوليت..

كوليت وزوجها مضيفان. القهوة والكاتو وبعض حلوى الحليب والشوكولا، وبعد أن التهمنا ما قدماه لنا. وكانت تجيب على الهاتف، وتعطي أوامر لمساعدتها بأن تأتي ببعض الكتب، وتزجر كلبها الذي كان يجري بين أقدامنا مشمشمًا بمودة، عدت إلى المسألة الثقافية التي يهمني أن أعرف شؤونها عند كوليت.

وسألتها:

- كثيرة هي الكتب التي أصدرت في رحلتك الثقافية التي تمتد نصف قرن، فأي الكتب قريب إلى قلبك؟

أجابت:

- كلها كتبي، لكنني أحب هذه الأسطورة التي أعيدت طباعتها مجددًا: «كيان».

وقدمت لي نسخة من الأسطورة «كيان» في طبعتها الرابعة التي صدرت قبل حوالي سنة، وكانت طبعتها الأولى قد صدرت عام ١٩٦٨ وقدمتها إلى «صغيرتي الغالية نارة، وإلى جيلها، أطفالنا العرب في كل مكان، أهدي هذا الكتاب».

هذه القصة شبه الأسطورية.. كانت ستصير مغناة لفيروز، المطربة اللبنانية، فقد أعلن وقبل سنوات عن قرب تقديم المغناة بصوت فيروز، وعرفت كوليت فأوقفت المحاولة، لماذا؟ مع أنها كانت سبيلها للانتشار والربح.

قدمت إليّ كوليت مجموعة قصصية من تسع قصص قصيرة بعنوان «الكلمة الأنثى» نشرت عام ١٩٧٠ وأعيد نشرها بعد أكثر من ثلاثين سنة، وقدمتها «إلى الذي زرع في نفسي حب الكلمة، إلى الحبيب الذي رحل، جدي فارس الخوري»، وقدمت صفحات من ذاكرتها بعنوان «طويلة قصصي القصيرة» وأهدتها «إلى رفيق العمر أنطون مع حبي» وهذا يدل على

استمراريتها كاذبة، تنتج وتبيع. لقد صارت الكتابة عند كوليت كاراً، وهي حريصة عليه.

ملاحظة خطرت لي وأنا أتصفح الكتب العديدة التي قدمتها لي، ومنها مجموعتها القصصية «امرأة» التي طبعت للمرة الثانية هذا العام «٢٠٠٥» (الطبعة الأولى عام ٢٠٠٠)، وهي آخر ما طبعت. أن كتابتها الروائية انحسرت، أو قلت. فسألتها عن ذلك.

قالت:

– ليس هذا مخططاً بالضرورة كل فكرة تجد وعاءها عندي، رواية أو قصة أو خواطر أو ذكريات، ومع ذلك فإن إنتاج الروايات عندي بشكل تقريباً ربع نتاجي الأدبي.

إصدارات . .

أصدرت كوليت من الروايات أربعاً: «أيام معه» عام ١٩٥٩ وأعادت طبعها ست مرات، كان آخرها عام ١٩٩٧، وليلة واحدة» عام ١٩٦٠، وأعادت طبعها ثلاثاً في عامي ١٩٧٠ و ١٩٩٣، ورواية «ومر صيف» عام ١٩٧٥ وأعيد طبعها مرة واحدة، عام ١٩٨٥ ثم رواية «أيام مع الأيام» التي نشرت مسلسلة في إحدى المجلات عامي ١٩٧٨ – ١٩٧٩ ثم نشرت كرواية عام ١٩٨٠، وأعيد طبعها بعد ثلاث سنوات. هذا هو رصيدها من كتابة الروايات، لكنها كتبت القصة القصيرة بغزارة، بادئة بـ «أنا والمدى» عام ١٩٦٢.

وأعيد طبعها بعد سنتين، ومجموعة «الكلمة الأنثى» ثم مجموعة «الأيام المضيئة» عام ١٩٨٤ واللافت أنها نشرت قصصاً كثيرة في كتب مستقلة، مما يعلي شأن نوع أدبي خاص بكوليت، وهو القصة التي ليست قصيرة والتي ليست رواية، وفي هذا النوع لها «كيان» و «دمشق بيتي الكبير» و «المرحلة المرة» و «قصتان» و «دعوة إلى القنيطرة» وهي نفسها أشارت إلى قصصها متوسطة الطول في كتابها «طويلة قصصي القصيرة».

سألت:

– يلفت النظر في نتاجك مسرحية واحدة كتبتها باللغة المحكية، أي باللهجة العامية الدمشقية، فما سر هذا الخروج عن المألوف؟

قالت:

– تتحدث عن «أغلى جوهرة بالعالم»

التي صدرت في صيف ١٩٧٥. نعم كتبتها بالعامية، لأنني وجدت لها وعاءً اللهجة العامية. ألم أقل لك إن كل نوع أدبي يجد نوعه بنفسه؟

كتب أخرى

كتبت كوليت كتبًا أخرى، منها الغزلي بعنوان «معك على هامش رواياتي» ومنها ما سيصدر قريبًا مثل «عبق المواعيد» وهو مقطوعات وجدانية، والأيام قادمة وحبالى، فإن كوليت ماضية في الكار الذي نذرت نفسها له. تشرع القلم وتعطي قرارها إبداعاتها في صمت وتؤدة. إنها مؤمنة بأن مسيرتها خلال نصف قرن قد جمعت لها قراءً إنْ بالعربية، وإن بالفرنسية، وما بين عام ١٩٥٧ يوم ولد الشعر بالفرنسية «عشرون عامًا» مرورًا بمجموعة «رعشة» الشعرية بالفرنسية أيضًا عام ١٩٦٠، ومنذ ١٩٥٩ يوم ولدت «أيام معه» وحتى «فارس الخوري بقلم معاصريه» الذي سيظهر عام ٢٠٠٥ تقف كوليت خوري بفخر أمام إنتاجها الغزير.

قصة حياة . .

تعلمت كوليت في مدرسة «راهبات البزانسون» (اسمها اليوم «الرعاية الخاصة») وكانت قريبة من بيتها في باب توما. وحببت إليها اللغة العربية معلمتها السيدة «عفيفة زغيب» التي «كانت رغم الانتداب الفرنسي على بلادنا لا تقبل بأي شكل من الأشكال أن تجهل فتاة صغيرة قواعد اللغة العربية، وكأن هذه اللغة دين يجب أن نشربه وأن ننشأ عليه».

وتروي أنها كانت أولى من دخل مقهى ذكوريًا، هو مقهى «البرازيل»، وهو «مقهى متطاول ضيق دافئ، يشبه القطار وقد توقف عند نزلة فيكتوريا» فكانت لها الريادة في ذلك، منذ عام ١٩٦٠.

كتبت «أيام معه» بعد أن عاشت قصة حب مع أمير إسباني أثمر بنتًا سمتها «نارة» وهذه تزوجت وأنجبت، وما زالت تكتب وتهتم بالوطن، ومن أجله انتخبت عضوًا في مجلس الشعب، أحبت وتألمت، وكان «أنطون» يراقبها، وهو على حبه لها منذ كانا صغيرين في الحارة، أخيرًا تزوجها، وعاشا بهناءة.

هذه هي منتخبات من قصة حياة كوليت سهيل. قصة أديبة سورية، ومواطنة محبة، جريئة، مضيافة، تحب أصدقاءها ولا تنساهم وتكره من تكره، وتجاهره العداء،

دونما خوف، وفوق ذلك تحب الوطن ورموزه.

مقطوعة رثاء

أخذت الكتب، ووعدتني بإرسال صورها للأستاذ علي القيم رئيس تحرير «المعرفة» لأنها عضو في هيئة تحرير المجلة - بعد أن يفرغ المصور من توضيب الصور - ولم أصدق أنني وصلت إلى بيتي، لأطالعها، أو على الأقل أتصفحها. وفي كتابها «في وداع القرن العشرين» قرأت شعرًا بالعربية، وهذا من قليلها فهي ناثرة بالعربية شاعرة بالفرنسية، لكن الموضوع هو الذي أملى عليها أن تصوغه مقطوعة، وطبعًا من «الشعر» الطلق الذي لا يهتم بقافية أو وزن.. فالحدث يتجاوز هذه الشكليات، كما قالت.

بعنوان: «يرحل العظيم ويبقى الأمين على النهج» قرأت:

[الصدمة كبيرة
الصدمة موجعة
عندما يرحل عظيم
مثل حافظ الأسد
ترحل معه مرحلة من عمرنا
من أيامنا
من سنوات شبابنا
عندما يرحل عظيم
مثل حافظ الأسد
يرحل معه
جزء من تاريخنا الشخصي
ومن كياننا

❖ ❖ ❖

حافظ الأسد
الصدر الأمان والمرجع الضمان
حافظ الأسد
الرجل الذي التف حوله الشعب
فكبر بشعبه
وكبرت به بلادنا

❖ ❖ ❖

حافظ الأسد
الإنسان الكبير
الذي كان رمزًا للوطن
بل كان لنا الوطن.

❖ ❖ ❖

حافظ الأسد
الذي استطاع طوال ثلاثين سنة
ورغم محاصرة الدنيا لنا
أن يكون ندًا للتحديات
وأن يتحدى الصعوبات
وأن يضع سورية في مكانها
الحقيقي اللائق..

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشعر

الطبيعة وما بعد الطبيعة

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن

متابعــــات

٢٨٦

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين(*)

❖ دمشق تكرم المبدعين:

أقامت وزارة الثقافة حفلاً تكريمياً في مكتبة الأسد الوطنية تم خلاله توزيع أوسمة الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة التي منحها السيد الرئيس بشار الأسد للأدباء: سليمان العيسى ومحمد الماغوط، ووليد إخلاصي.

وفي كلمته التي ألقاها الدكتور محمود السيد وزير الثقافة قال: ما أروعه من تكريم، يجيء من السيد رئيس الجمهورية الوفي لقيم الإبداع والمقدر لأصحاب العقول المبدعة من ذوي التجارب الإنسانية العميقة الزاخرة بكل ما هو نبيل وسام في هذه الحياة، هذه التجارب التي تعد منهلاً عذباً للأجيال، ينهلون منها ما يرتقي بالفكر، ويسمو بالقيم، ويغذي الوجدان.

(*) أحمد الحسين: صحفي ومحرر.

وأضاف أن الوطن يعتز بأدبائه المكرمين، ويزهو بقاماتهم العالية المتواضعة والشامخة، والتي استحقت التكريم بكل جدارة، وما أسمى أن يقابل الوفاء بالوفاء، فلقد كان مكرمونا أوفياء للوطن، للأرض، للقيم، للإنسان، للكلمة الشريفة المسؤولة، فكانت الكتابة لديهم صلاة وعبادة، وقفوا أنفسهم لها، وتبتلوا على محرابها، وتمسكوا بالتعلم أداة لها، فقادتهم أقلامهم إلى مزيد من محاربة القهر والاستبداد، إن في داخل السجون أو في خارجها، وهم يحملون السهم القومي لأمتهم، فكانوا معبرين عن آلامها، وآمالها صدقاً ووفاء وشرفاً وإباء.

الأدباء المكرمون تحدثوا من جانبهم فأشاروا إلى أهمية التكريم ودلالاته، وعبروا بكلماتهم الموجزة عن رسالة الحرف التي حملوها، فقال العيسى: "لم أؤمن يوماً بكلمة تقال في الفراغ؛ لأن الكلمة هم وقضية، وهدف الكلمة هي الإنسان، والوسام الذي يطوقني به بلدي الآن ليس لي وحدي، فأنا لم أفعل ما استحق عليه بعض بعض خيوطه الكريمة، وأشار العيسى إلى الذين أسهموا في تكوينه الأدبي، ومن وقفوا إلى جانبه في مسيرة الإبداع، ورسموا ملامح فكره، وثقافته ورؤاه الوجدانية والإبداعية، ثم خاطب الجمهور قائلاً:

حملتكم في دمي يا كل من رضعوا
هذا العذاب معي في هدبهم سهدي
حملتكم في دمي أحزان قافية
وما شكوت سوى ما يشتكي بلدي

أما الشاعر والمسرحي محمد الماغوط فقد حملت كلمته الفنية على إيجازها الكثير من الدلالات والمعاني عندما قال: لم أكن في يوم من الأيام أتوقع أن أصل إلى ما وصلت إليه، وخلال سفري وتغربي وحياتي كنت دائماً أجد نفسي في أمكنة ما كنت أتوقعها، لقد كانت طموحاته وأحلامه كما يقول متواضعة محدودة بسقف المكان والبيئة التي ولد فيها، ولكنه الآن قامة أدبية عالية في دنيا الشعر والإبداع.

وكان الروائي وليد إخلاصي قال: في مقام كهذا، تتجلى فيه أعلى درجات التكريم، التي تمنح لعدد من صانعي الثقافة الوطنية، لا مكان لقول سوى إعلان الشكر وتقديم الاحترام لرأس الدولة متمثلاً في السيد رئيس الجمهورية بشار الأسد، الذي تدفعنا خطواته الفاعلة في مسيرة الحياة المدنية إلى جعل هذا الاحترام ملازماً لحب تحمله القلوب له، وأضاف: إن الصدق يستوجب مني الاعتراف بأن ما كتبته في نصف قرن من روايات وقصص ومسرحيات ومقالات لم يكن بالنسبة لي سوى بروفات شغلت جانباً

كبيراً من حياتي التي إذا ما استمرت قدماً، فإنها ستستفيد منها كي أحقق حلمي في كتابة ما هو أفضل، وأقول إن هذا الوسام سيكون دافعاً لي في متابعة تجاربي للوصول إلى ما أحلم به.

وقد استقبلت الأوساط الثقافية والإعلامية هذه المناسبة بكثير من الغبطة والرضا والارتياح، ورأت في عملية التكريم فعلاً حضارياً، وترسيخاً لقيم الوفاء، واحتراماً للدور الذي يقوم به الأديب أو المثقف تجاه بلده وشعبه ومجتمعه وأمته.

وفي هذا الصدد وتحت عنوان: الوطن وتكريم الإبداع كتب الدكتور خلف الجراد "ما أروع أن يثمر الاهتمام بكبار الأدباء والمفكرين والمبدعين تكريماً عاماً وشاملاً لأصحاب العلم والفكر والرأي والثقافة، فتفتح قنوات التواصل غير المحدود معهم جميعاً، وتقتنع هيئات المجتمع والدولة كافة بضرورة التفاعل الإيجابي معهم في إطار من حوار دائم ومؤسساتي لا يخضع للآنية أو المواقف المؤقتة أو الحساسية الذاتية، أو للرؤية السياسية والتقديرات القائمة على المواقف الحزبية والإيديولوجية والعقائدية، والتصنيفات الأحادية أو الثنائية وما يماثل ذلك من معايير غير موضوعية.

ما يجدر ذكره أن السيد الرئيس بشار الأسد منح وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة لمجموعة من الأدباء والمفكرين من بينهم: زكريا تامر، عبد السلام العجيلي، حنا مينه، عادل العوا، بديع الكسم، ممدوح عدوان، عبد الرزاق قدوره، إبراهيم الكيلاني، عبد الكريم اليافي وسواهم.[1]

❖ أزمة الكتاب العربي:

اعتبر عدد من الخبراء المعنيين أن الكتاب العربي يواجه أزمة تتعدد مظاهرها سوء من حيث تدني نسب التوزيع وضعف القدرات التسويقية، وارتفاع الرسوم والضرائب المالية والجمركية، وأشكال الرقابات العربية إلى جانب مشكلات استيراد الورق والأحبار والمطابع من الخارج، وقضايا حقوق المؤلفين المهدورة في معظم البلدان العربية، وسطو بعض الناشرين على حقوق المؤلفين.

وأكدت في هذا المجال الإحصاءات العالمية أن معدل قراءة الفرد العربي على مستوى العالم هو ربع صفحة، بينما يرتفع هذا المعدل ليصل في أمريكا ١١ كتاباً وبريطانيا ٧ كتب، وبمعنى آخر فإن القارئ العربي لا تتجاوز قراءته في السنة مقارنة بالقارئ العالمي النصف الساعة.

وعزا في هذا الإطار رئيس اتحاد الناشرين العرب أزمة صناعة الكتاب العربي إلى أن كافة المواد الأولية اللازمة مستوردة من الخارج سواء الورق أو الأحبار أو آلات الطباعة، بالإضافة إلى ارتفاع أسعار هذه الخدمات والمعدات، وذكر أن

الكثير من الدول العربية بفرض ضرائب ورسوماً جمركية مرتفعة مطالباً بإلغاء هذه الضرائب، وحث على الاستفادة من تجارب الدول المتقدمة في القراءة للطفل منذ كونه جنيناً في بطن أمه لافتاً إلى قلة المكتبات العامة التي تقدم القراءة المجانية في الدول العربية باعتبارها إحدى مشكلات صناعة الكتاب والمعرفة.

وفي هذا الصدد أكد أمين اتحاد الناشرين المصريين أن مشكلات صناعة الكتاب تتمثل في عدة نقاط من أبرزها غياب الشفافية والمعلومات الدقيقة عن حجم الأزمة، وسوء التوزيع وضعف مهارات التسويق، وانتشار الأمية وتدني المستوى الثقافي، وطالب في إطار معالجة هذه الأزمة بإنشاء منظومة تسويق وتوزيع عربية بشكل علمي معتبراً أن فرض رقابة على الكتاب العربي يعيق وصول المعلومات والمعرفة إلى القارئ العربي، من جانبه أكد رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب أن حماية الملكية الفكرية للكاتب والمبدع يجب أن تكون الهم الأول للحكومات العربية منتقداً انتشار ظاهرة نشر كتب المؤلفين العرب دون الحصول على أذنهم وحماية حقوقهم، في حين يرى رئيس اتحاد الكتاب بمصر أن استمرار أفضلية الكتاب الورقي عن الإلكتروني يعود إلى الحميمية التي تميز الأول وسهولة حمله من مكان إلى آخر وسهولة قراءته في أي مكان، وهو ما لا يوفره الكمبيوتر الذي يجعل القارئ معلقاً بشاشته بشكل غير مريح.

ولما كانت أزمة الكتاب العربي تشكل هماً مشتركاً وتتطلب خطوات وإجراءات عربية مشتركة فثمة من يطالب بتعديل النظام التعليمي العربي لتشجيع الأطفال على القراءة والاستفادة من ميل الأطفال الصغار إلى الأغاني والرقص بتحبيبهم في القراءة خاصة الشعر وأغاني المهد.[٢]

❖ القصة الليبية واقع وآفاق:

نظمت رابطة الأدباء والكتاب الليبيين في مدينة طبرق ندوة حول واقع القصة القصيرة الليبية وآفاقها، شارك فيها عدد من كتاب القصة ونقادها والمهتمين بالإبداع الأدبي، والقيت خلالها مجموعة من الدراسات حول فن القصة وقراءات نقدية لنصوص قصصية تناولت جوانبها الفنية والإبداعية واللغوية.

وفي دراسة بعنوان "مدخل إلى النتاج القصصي للمرأة الليبية" استعرض الكاتب الباحث فوزي عمر الحداد أهم ملامح مسيرة الأدب النسائي الليبي في مجال القصة القصيرة، وما حفلت به من أسماء أدبية مبدعة ساهمت بجهودها وعطاءاتها في تطوير القصة القصيرة، وإثراء عوالمها الفنية وتفعيل دورها الثقافي والاجتماعي.

وتطرق الباحث فوزي بوعجيلة في

مداخلته التي حملت عنوان "القصة إلى أين" إلى واقع الفن القصصي وآفاقه المستقبلية في ظل التدفق المعلوماتي وفيض برامج شبكات الفضائيات وما يعكسه من منافسة حادة للإقبال على القراءة الأدبية بشك خاص... وهو ما أكد عليه من جهة أخرى الباحث سليمان زيدان في ورقته حول "فجوة التلقي بين المرسل والمتلقي وسبل علاجها".

واستعرض الناجي الحربي في ورقة بعنوان "نماذج من القصة الليبية" تطور تقنيات هذا النوع من الفنون الأدبية، وتعدد أصواته وتقنياته، وأيضاً تنوع معالجاته للقضايا الإنسانية والاجتماعية... كما قدم د. شوكت نبيل قراءة في فن القصة بين الإبداع والمعاناة.

كما اشتملت الندوة على عدة محاضرات ومداخلات أخرى من بينها: محاضرة الكاتب عوض الشاعري حول بدايات القصة القصيرة في البطنان وكتابها، ومداخلة "الزمان والمكان" في مجموعة "عيون الغزلان الخائفة" لسعيد خير الله صالح قدمها الأديب الناقد عبد القادر مطوول، وأخرى بعنوان السرديات والقصة الليبية الحديثة للناقد عبد الحكيم المالكي.

ويذكر على هذا الصعيد أن مركز بحوث العالم العربي وآسيا في باريس قام في الآونة الأخيرة بترجمة بعض الإبداعات الليبية في مجال القصة القصيرة إلى الفرنسية، حيث قام الدكتور إدجار فيبيغ وهو باحث ومتخصص في اللغة العربية، ورئيس مركز بحوث العالم العربي والآسيوي ورئيس قسم اللغة العربية بجامعة تولوز بترجمة مجموعة القاص الليبي عمر أبو القاسم الككلي وعنوانها صناعة محلية إلى الفرنسية بمشاركة أعضاء آخرين بالمركز، كما قام الدكتور فيبير والباحثة الفرنسية آسيا جاد ورشا يوسف نجم بترجمة مجموعة اللعبة للقاص سالم العبار، وكذلك مجموعة "الخيول البيض" التي ترجمها الدكتور فيبير ورشا نجم، وهما الآن قيد الطباعة.

وحول الخطط المستقبلية لترجمة الأدب الليبي إلى اللغات الأخرى قالت الباحثة والمترجمة رشا يوسف نجم عضو مركز بحوث العالم العربي وآسيا: هناك برنامج للاهتمام بأدب المبدعة الليبية والرواية الليبية ولدي برنامج لترجمة القصص المذكورة إلى اللغة الإنجليزية، وقد حصلت على موافقة المركز، وأضافت ما أود الإشارة إليه أن المركز يقوم بطباعة ونشر الكتب التي يقوم بترجمتها للأدباء الليبيين على حسابه، وفي حدود جامعة تولوز لذلك أتمنى من المهتمين بالشأن الثقافي المساهمة في دعم هذا المشروع العالمي لنتمكن من القيام بتوسيع أعمال الطباعة

والنشر، وبذلك يتم وصول إنتاجنا الإبداعي الليبي لكل أوروبا ودول عديدة من العالم.(٢)

❖مكتشفات أثرية مصرية:

أعلن فاروق حسني وزير الثقافة المصري عن العثور على أكبر مقبرة أثرية لعصور ما قبل التاريخ /٣٦٠٠ ق.م/، وذلك خلال قيام بعثة أميركية مصرية مشتركة بأعمال التنقيب الأثري داخل منطقة هيراكونوبليس الأثرية والمعروفة بمنطقة الكوم الأحمر بمدينة أدفو بمحافظة أسوان.

وقال: إن صاحب هذه المقبرة هو أحد الحكام الأوائل لمدينة هيراكونوبليس والذي امتدت سيادته على الأرض في ذلك الوقت إلى المدن المجاورة بحيث فرض سيطرته على جزء كبير من مدن الصعيد المصري.

كما أكد الدكتور زاهي حواس الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار أن هذه المقبرة الكبيرة المستطيلة الشكل التي تغطيها مصطبة ومائدة خشبية للقرابين، تعرضت للنهب وسرقة القرابين خلال العصور القديمة، إلا أن البعثة الأثرية استطاعت العثور على أربعة أجساد آدمية راقدة في أوضاع مختلفة تحت السطح الحجري السفلي للمقبرة، لكنها في حالة سيئة ،وافترض أنه إذا لم يكن قد تم إعادة استخدام هذه المقبرة في عصور لاحقة ودفن هذه الأجساد بها، فإن وضع هذه الأجساد قد يدل على أنها تخص عدداً من السجناء، أو محبي الملك الذين يقومون بتكريس روحهم له بعد وفاته فيدفنون أحياء معه، وكان هؤلاء يدفنون في آخر المقبرة، وعند أقدام الملك أو الحاكم صاحب المقبرة، والذي من المرجح في هذه الحالة أنه قد تم دفنه في الجانب الشرقي للمقبرة، مشيراً إلى أن التضحية بالروح من أجل الحاكم هي أحد الطقوس الدينية المعروفة في مصر منذ عصر الأسرة الأولى.

وذكرت رئيسة البعثة الأثرية الأمريكية أنه تم العثور داخل الجبانة على مقبرة أخرى تم إضافتها في عصور لاحقة، ولكنها في اتصال مباشر معها، حيث وجدت ٣ أجساد بشرية محفوظة في حالة جيدة، بالإضافة إلى أجزاء كبيرة من القماش الذي استخدم في لف أجساد المتوفين، إلى جانب العثور على مجموعة من الأواني الفخارية بالقرب من هذه الأجساد، وكذلك العثور على بقايا عظام لبعض المواشي والأغنام، كما وجد بالقرب من السور الخارجي للمقبرة تمثال صغير لرأس بقرة منحوت بمهارة من حجر الصوان، وهذا الرأس يتشابه مع رأس الوعل الذي تم اكتشافه في هذه المنطقة خلال عام ٢٠٠٠.

كما أعلن وزير الثقافة المصري أن بعثة آثار مصرية توصلت لاكتشافات أثرية مهمة بسقارة بجوار هرم الملك (تيي) أول ملوك الأسرة السادسة من الدولة القديمة، وذكرت التقارير أن البعثة اكتشفت أجمل مومياء عثر عليها حتى الآن، ولا يوجد لها مثيل بالمتاحف المصرية خاصة من ناحية الألوان المتعددة والمستخدمة فوق المومياء والقناع الذهبي الرائع وترجع للعصر المتأخر (الأسرة ٣٠).

وعثرت البعثة المصرية أيضاً على بابين وهميين: الأول من الحجر الجيري لشخص يدعي (أبو إيب) وكان يشغل وظيفة كاتب فريق العمل بالمجموعة الهرمية للملك بيبي الأول والملك "مرن رع" وكان يعمل أيضاً مفتشاً للكهنة بمعبد الملك بيبي الثاني والمشرف على إحصاء القرابين الآلهية ورجل البلاط الملكي، والثاني وهو من الحجر الجيري لشخص يدعي (خنتكا) وكان يشغل منصب كاتب الوثائق الخاصة بالملك ورئيس الكتبة والقاضي ورجل البلاط الأول، إضافة إلى مجموعة من الآثار للدفن ترجع إلى عصر الدولة القديمة، ويجري العمل في البئر الكبيرة حيث عثر على تميمة من الفيانس الأزرق تمثل الإله (بس)، وتتضمن هذه المجموعة مناظر هندسية ونقوش لانوبيس يقوم بتحنيط المتوفي حيث يجلس الأله أوزير والأله حورس أمام مائدة القرابين.

وفي هذا السياق وافقت الحكومة اليابانية على تخصيص منحة تبلغ ٤٠ مليون دولار وقرض يبلغ ٢٧٥ مليون دولار للمساهمة في مشروع إنشاء المتحف المصري الكبير بمنطقة ميدان الرماية بالهرم على طريق مصر الإسكندرية الصحراوي.

وكانت اللجنة العليا للمتحف ناقشت كافة التفاصيل المتعلقة بإنشاء واجهة المتحف والتي تعتبر الشخصية الاعتبارية الدولية له وستتسم بالإبهار والذوق الفني الرفيع الذي تناسب مع عظمة ومكانة الحضارة المصرية القديمة، حيث من المتوقع أن تبلغ مساحة الواجهة ٦٠٠ متر عرض وبطول ٤٥ متراً، وستكون من حجارة الألباستر الشفافة التي ستجلب لها من منطقتي بني سويف والمنيان أو الاستعانة بأحجار يتم استيرادها من دول مثل تركيا.

كما بحثت اللجنة العليا للمتحف الكبير مشروعات إضاءة الواجهة وفلسفتها سواء كان في الليل أو أثناء فترات النهار بطرق تكنولوجية وتقنية عالية تتسم بالإبهار، والقدرة على اجتذاب الزوار والمشاهدين، كما ستحيط بالمتحف منطقة ترويحية على مساحة ٢٥ فدان من مساحته التي تبلغ ١١٧ فداناً لخدمة السياح الأجانب والوافدين على مدار ٤٢ ساعة بحيث تكون غير مرتبطة بالمتحف، وتساهم في خدمة

الزائرين لقضاء أكبر وقت ممكن في هذه المنطقة الغنية بمعالمها السياحية والتاريخية، ما يذكر أن المتحف - الذي سيكون من أكبر متاحف العالم سيقام على مساحة ١١٧ فداناً بتكلفة مبدئية تصل إلى ٥٥٠ مليون دولار، وبتمويل ذاتي من المجلس الأعلى للآثار - من المقرر أن يغطي تكاليف إنشاءه حوالي ١٢ عاماً. (٤)

❖ جائزة الكتاب الذهبي للإبداع المغاربي:

أكد مدير دار الحكمة أن الظروف التي تمر بها منطقة المغرب العربي تفرض على المثقفين العمل على تجاوز العقبات التي تقف في طريق تواصل المثقفين المغاربة، وأن جائزة الكتاب الذهبي للإبداع المغربي جسر بين الناشرين في منطقة المغرب العربي، لتأسيس فضاءات جديدة وبالذات بعد إعادة بعث اتحاد الناشرين المغاربة على هامش المعرض الدولي للكتاب الذي أقيم في الدار البيضاء مؤخراً، وكانت دار الحكمة للطباعة والنشر الجزائرية بادرت بالإعلان عن تأسيس جائزة مغاربية للإبداع سمتها الكتاب الذهبي للإبداع المغاربي، وهو المشروع المغاربي الأول لدعم الثقافة والتواصل المغاربي.

وقالت دار الحكمة في بيان لها أن قيمة الجائزة ستكون خمسة آلاف دولار تمنح لأحسن إبداع مغاربي يخصص لجنس من الأجناس الأدبية التالية، الرواية أو النقد أو الترجمة، وهي الأجناس الأدبية التي ستخصص لها الجائزة سنوياً بالتداول.

وأضاف البيان أن الإعلان الرسمي عن الجائزة سيكون على هامش حفل افتتاح مكتبة الحكمة، وهو الحفل الذي أشرفت عليه وزيرة الثقافة خليدة تومي، وحضره عدد كبير من الشخصيات الثقافية والفكرية الجزائرية، زيادة على ممثلين عن السلك الدبلوماسي المعتمد في الجزائر.

هذا ويأتي إعلان دار الحكمة عن مشروع أول جائزة مغاربية للإبداع بعد الانفراج الذي تعرفه العلاقات السياسية بين دول اتحاد المغرب العربي، وهو الانفراج الذي ينتظر أن يفتح الآفاق أمام التيارات الفكرية والمثقفين وهيئات المجتمع المدني أن تساهم في تفعيل العلاقات بين شعوب المنطقة، إضافة إلى كون هذه الجائزة ستكون المشروع المغاربي الثاني بعد جائزة مفدي زكريا للشعر المغاربي الذي تنظمها جمعية الجاحظية منذ بداية التسعينات، والتي حازت على مصداقية كبيرة، ومن شأن جائزة الكتاب الذهبي أن تساهم في تفتح قنوات جديدة بين المثقفين والمبدعين المغاربة لتجاوز العقبات التي وضعت في الفترة السابقة؛ لأن الرهان الثقافي يبقى أكبر الرهانات التي يعول عليها في بناء الفضاء المنتظر.

على صعيد ثان حددت دار الحكمة السداسي الثاني من كل سنة موعداً لتسليم جائزة الكتاب الذهبي، وأضاف ماضي أن دار الحكمة ستشرع في حملة إعلامية كبيرة لإيصال الفكرة إلى كل المبدعين والمثقفين المغاربة، وذلك بالتعاون مع الهيئات واتحادات الكتاب المغاربية.(٥)

❖مواقف وأفكار:

ذكر المترجم طلعت الشايب الذي نقل عن الإنكليزية ما يربو على عشرين كتاباً أن مستوى الترجمة إلى العربية يعد بشكل عام دون المطلوب، لأن معظم المترجمين حتى وإن أجادوا اللغة الأجنبية التي يترجمون عنها . يدهسون القارئ بـ"عربيات" خردة!! وأن عدد المترجمين العرب قليل في معظم اللغات، والذين يجيدون اللغات الأجنبية منهم لا يجيدون العربية، وأن بعضهم يترجم مواد لا يفهمها، انطلاقاً من أن الخلفية الثقافية لكثير منهم ضعيفة، ناهيك عن أن معظمهم لا يطورون أنفسهم بالقراءة والاطلاع على الثقافة الأخرى بشكل عام، بصرف النظر عن الموضوع الذي يترجمه، ولا يهتم بالدعم المعجمي الذي يفيده في عمله.

وقال: ليس المترجم من يجيد لغتين كما هو شائع، ولا بد من أن تكون لدى المترجم ملكة الاختيار، ذلك أن اختيار المرء قطعة من عقله، وبالتالي فالترجمة عملية اختيار ذات دلالات ثقافية وفكرية، وهذا يعكس مأزق المترجم الذي يختار كتابه، والمترجم الذي يكلف بترجمة كتاب، ولابد أن تكون لدى المترجم ذائقة خاصة إذا ترجم الإبداع الأدبي، وهو . في النهاية . محقق ومعلق ولابد أن يرجع لمن هو أكثر منه علماً عند الضرورة، وأكد على صعيد حجم الترجمة، وتنوعها، واللغات التي يترجم عنها أن نسبة ما يترجم في الوطن العربي سنوياً أقل مما تترجمه دولة كاليونان، وأن أكثر اللغات حضوراً في الترجمة الإنكليزية أولاً ثم الفرنسية، أما اللغات الأخرى وخاصة الشرقية والآسيوية منها فلا تزال الترجمة المباشرة عنها قليلة، وفي نطاق محدود بالرغم مما لها من تراث ثقافي، وإنجازات حضارية وإبداعية في شتى المجالات والميادين.

أما القاص التونسي صالح الدمس فأكد أن عمله في البريد علمه الاختصار في الكتابة فقال: في نوافذ مكاتب البريد التي اشتغلت فيها كتبت كثيراً من القصص، بل إني أجزم أن مجموعتي القصصية الثانية "دار الغولة" كتبتها كلها بالنافذة، كيف قدرت على ذلك، لست أدري، ففي فترات خلو المكتب من الزبائن أنشغل بورقتي وقلمي، أخط السطر والسطرين لأنتبه وأنا في غيبوبة الكتابة إلى نداء زبون أو زبونة، فأزيح مخطوط القصة وألبي طلب الواقف أمامي، وقرأت كذلك في

النافذة كثيراً، بل إني في عدة مرات قد حولت نافذتي إلى مكتبة صغيرة، وكان زملائي، وما زالوا، يعجبون من هذا البسطاجي الذي يصرف الحوالات ويبيع الطوابع البريدية ويكتب القصص ويقرأ الكتب، على القراءة في مكاتب البريد كما يقول ليست قراءة الكتب والمجلات فقط، بل هي أيضاً قراءة الوجوه، وجوه الزبائن الذين ينتصبون أمامي، والاستماع إلى حكاياتهم، وتجاربهم، وبعض معاناتهم، ومراقبة انفعالاتهم وسلوكياتهم، وما يطرأ على وجوههم من انفعالات في بعض المواقف مما أتاح لي استلهام كثيراً من القصص التي كتبتها من أحداث وقعت لي بمكاتب البريد، هذا الفضاء الذي كان حاضراً في نصوصي بكثافة، وإذا كان لكل مهنة جانبان مشرق ومظلم، فالمشرق منهما انني أصوغ ما يقع في البريد في قصص أو مقالات وهذا أمر هام بحد ذاته.

أما الشاعر المصري شريف رزق فقد أشار إلى أن قصيدة النثر أصبحت ممثلة لملامح شعرية هذه الفترة، هذه القصيدة التي راهنت على كل ما هو بديل لمنجز تاريخ الشعرية المتوارث، وأصبحت الرهان الأساسي للشعرية حالياً، وهي الإنجاز الحقيقي للشعرية العربية الراهنة، غير أن قصيدة النثر ليست قصيدة واحدة، فهناك التجربة اللغوية في شعر سليم بركات وقاسم حداد وأمجد ناصر، حيث للعمل اللغوي دور أساسي في تجسيد النص الشعري، وهناك شعراء رومانسيون ينتمون إلى نفس الحساسية الشعرية، والتي انتمى إليها جبران وحسين عفيف، وآخر هؤلاء الشعراء: فارس خضر، وهناك شعراء ربطوا القصيدة بفن السينما واعتمدوا على التفاصيل الصغيرة اعتماداً باهظاً لخلق نص شعري أقرب للموضوعية وللصورة البصرية، غير أن كثرة التفاصيل عند هؤلاء طرحت السؤال التالي: هل تتولد القصيدة حقاً كتجربة شعرية بهذا الفيضان غير النهائي من الصور الصغيرة والتفاصيل، ومن هؤلاء الشعراء: علي منصور وعماد أبو صالح ومحمد متولي وغيرهم، وهناك أيضاً قصيدة ذات مفهوم فرنسي استندت أساساً على رؤى سوزان برنار وتجارب رامبو وسان جون بيرس، كما تتبدى في شعر أنسي الحاج وأدونيس، وهناك قصيدة اشتغلت على شبقها الشخصي وحركة الذات الفردية المتمردة على العالم، ويمثلها محمد الماغوط في أواخر الخمسينيات وأسامة الديناصوري في بداية التسعينيات، وهناك قصيدة تؤسس مشهدها على خلفية السرد الصوفي وسرد الكتاب المقدس وأناشيده لإنجاز قصيدة نثر عربية الأداء، تتسق مع التياعات الروح وتطوحاتها بين المحو والصحو، ويجسدها محمد آدم وحده، وهناك شعراء استغرقوا في فكرة العمل

الشعري المركب تركيباً خاصاً ليكون هذا النص نصاً جامعاً في بناء للنوع الأدبي الجامع ومنهم علاء عبد الهادي، وقد هيمن على شعر النثر مسعيان اثنان أحدهما: انحياز إلى التفصيلية والآخر إلى الشخصانية، حيث تهيمن على قصيدة عناصر التفصيلية المشهدية وحيادية اللغة، وجماليات الصورة البصرية، والنسيب والمفارقة.

في حين تطغى على القصيدة الشخصانية حركة الذات بإيقاعاتها ولغتها وتحولاتها، حيث تمارس الذات فرديتها العادية و طقوسها الشخصية، وإيقاعاتها الغنائية، وطقوسها الاستبطانية، ونزعاتها الأسطورية.(٦)

❖ مارسيل خليفة فنان السلام:

أعلن الفنان اللبناني مارسيل خليفة أن منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (يونيسكو) أعلمته أنها تنوي تسميته فنان اليونيسكو للسلام ضمن برنامجها لاختيار سفراء النوايا الحسنة، وهاهي المرة الأولى التي تمنح اليونسكو لقب فنان السلام العربي.

وقال مدير عام منظمة اليونسكو كويشرو ماتسورا في رسالة وجهها إلى خليفة أن المنظمة تقدر الالتزام الفعلي والكريم للفنان في الدفاع عن قيم السلام والحوار بين الشعوب منذ عدة سنوات لهذا فهي تمنحه هذا اللقب.

هذا وقد كان مارسيل خليفة تسلم شهادة فنان السلام خلال شهر حزيران الفائت ضمن حفل أقيم في مقر اليونسكو في العاصمة الفرنسية بحضور شخصيات رسمية وثقافية.

يشار إلى أن هناك مجموعة من كبار فناني العالم الذين منحوا هذا اللقب ومن بينهم مصمم الأزياء الفرنسي بيار كاردان، والممثلة الإيطالية كلوديا كاردينالي ومغنية التانغو سوزانا رينالدي، والأديب النيجيري وولي سوينكا ووزير الثقافة البرازيلي الفنان جيلبرتو جيل.

وحول ذلك قال خليفة أن منحي اللقب أشعرني بحرية كياني الإنساني الحقيقي فالموسيقى فعل حرية والثقافة فعل حرية والسلام كذلك فعل حرية، معتبراً أن منحه اللقب جاء ربما لأنه مازال يبحث عن إجابة على أسئلة بسيطة مثل العدالة والحرية والأخلاق الإنسانية والقيم المهدورة وإزالة الفوارق المادية الفاضحة بين الغني والفقير، مشيراً إلى أن مهمته الجديدة ستجعله يبحث عن وسيلة لمساعدة الأطفال في المناطق النائية من ذوي الإمكانات الواعدة الخلاقة ليضيفوا إبداعاً جديداً على الحياة من خلال الكشف عن تلك

المواهب المقموعة، مؤكداً في الوقت ذاته أننا لا نستطيع بناء مجتمعات فارغة من الإنسانية ولا نستطيع أن نضع الفن على هامش المشهد الإنساني... المعنى الإنساني الوحيد يتمثل في قول المختلف والجريء في هذا الزمن الصعب الذي نعيش والطافح بالبؤس والقسوة.

من جهة أخرى انتقد خليفة قنوات التلفزيون العربية التي قال إنها تعمل على "تسفيه القضايا الجوهرية وتدمير القيم النبيلة"، ودعا إلى حماية الثقافة العربية من سطوة المتغيرات العالمية. مؤكداً أن الفضائيات العربية التي تدخل بيوتنا تشن حرباً إعلامية بتسفيه القضايا الجوهرية".

وقال خليفة إن "الانحطاط الذي نتعرض له ليس ناتجاً عن قصور ذاتي في الأشخاص، لكنه نتاج موضوعي للواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، فحرمان المجتمع من البوح الحر سيؤدي عبر الزمن إلى صدأ الحساسية الثقافية"، معتبراً أن المتلقي شريك مع العمل الثقافي ويجب أن يبقى فعالاً وحساساً، وأن تبقى علاقة الشراكة بينه وبين الثقافة متوازية مع الإبداع، ودعا إلى عدم الخضوع للمتغيرات التي تتوالى على العرب معتبراً أنها "لاينبغي أن تدفعنا إلى التخلي عن مرتكزاتنا الفكرية واعتبارها عاراً أو خطيئة". وحمل النظام العالمي الجديد المسؤولية عما أصاب العرب من ضعف ثقافي.(٧)

❖ لامارتين يكتب حياة محمد:

صدر بالفرنسية عن معهد الآداب والفنون العربية بباريس وبالتعاون مع دار لارماتين الفرنسية للنشر والطباعة والمجلس الأعلى للثقافة في مصر كتاب "حياة محمد" للشاعر الفرنسي لامارتين، ويمثل هذا الكتاب جزءاً من كتابه "تاريخ تركيا" الذي يشمل ستة مجلدات "حيث كان لا مارتين قد خص الجزء الأول منها للحديث عن النبي محمد والسيرة النبوية، بهدف التعريف بالأصول الدينية والفكرية للإمبراطورية العثمانية، وتقريب الديانة الإسلامية إلى أذهان الفرنسيين آنذاك.

وتأتي أهمية طباعة هذا الكتاب كما يذكر أسامة خليل مدير معهد الآداب والفنون العربية في باريس انطلاقاً من كونه يعد أحد الأعمال الفكرية الكبرى التي تؤسس لدعائم التقارب والتفاهم بين الأديان، على الرغم من محاولات البعض الإساءة للإسلام والمجتمعات الإسلامية والجاليات الإسلامية الموجودة في الغرب، والتي أصبحت كما يقول: تشكل عنصراً بشرياً هاماً في تكوين المجتمعات الأوروبية المعاصرة.

ومن هنا تتجلى أهمية هذا الكتاب في توضيح حقيقة الإسلام، وصورة المسلمين، خاصة أن كاتبه كان شاعراً ومفكراً فرنسياً، ترك مكانة وتأثيراً واسعين ليس على الساحة الثقافية الفرنسية فحسب، ولكن على الساحة الأوروبية بشكل عام.

وفي كتابه حياة محمد يسعى لامارتين إلى اكتشاف ذاته، إذ يزعم أن أسرته ترجع إلى أصول أندلسية، فيذكر أن أصل عائلته يعني اللامارتيين، وترجمة ذلك الخاضعين لأمر الله، أو خدم الله" كما حرص على استخدام العديد من التعابير والمفاهيم المسيحية من أجل تقريب الديانة الإسلامية إلى أذهان الأوروبيين عامة، والفرنسيين بخاصة، فهو يقول: إن الإسلام هو المسيحية المطهرة، ويرى في إيواء ملك الحبشة للمسلمين المهاجرين، وعدم تسليمهم لوفد قريش الذي جاء يطالب بهم، ما يدل على التقارب في المفاهيم والقيم والمنطلقات بين المسيحية والإسلام" وهذا ما أشار إليه من ناحية أخرى الشاعر غوته في ديوانه الشعري المسمى الديوان الشرقي بالقول: إذا كان الإسلام يعني التسليم لله، فعلى الإسلام نعيش ونموت جميعاً.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب الذي صدر بالفرنسية، سوف تصدر له عما قريب ترجمة بالعربية، كي يتمكن المثقفون العرب كما يرى الدكتور جابر عصفور رئيس المجلس الأعلى للثقافة في مصر، من التعرف على أعمال أولئك الذين ساهموا ويساهمون في تحقيق رسالة التقارب والتفاعل بين الثقافات والحضارات، دون تصورات أو أحكام خاطئة أو مسبقة. [8]

إحالات

١- وكالة الأنباء العربية السورية "سانا"

WWW.SANA.ORG.

٢- شبكة المعلومات العربية المحيط

WWW.MOHEET.COM.

٣- وكالة الأنباء الكويتية "كونا "

WWW.KUNA.NEET.

٤- موقع قناة الجزيرة

WWW.ALJAZEERA.NET.

٥- موقع ميدل ايست أن لاين

WWW.MIDDLE-EAST.ONLINE.CO.

٦- موقع جهة الشعر

WWW.JEHAT.COM.

٧- موقع القناة

WWW.ALQANAT.COM.

٨- موقع البوابة

WWW.ALBAWABA.COM.

٢٩٩

كتاب الشهر

الطبيعـة ومابعـد الطبيعـة

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن(*)

ضمن سلسلة «مكتبة الدراسات الفلسفية»، وعن «دار المعارف بمصر» صدر كتاب الباحث والفيلسوف «يوسف كرم» تحت عنوان: «الطبيعة وما بعد الطبيعة: المادة. الحياة. الله». وهو مدار تقديمنا ضمن محاولتنا هذه لإبراز الماهوي في أفكاره، مبتعدين قدر الإمكان عن الوعورة في استخدام المصطلح والتعبير الفلسفي المحدد. يقع الكتاب في /١٩٥/ صفحة من القطع الكبير.

❖ ❖ ❖

(*) محمد سليمان حسن: باحث من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية البحوث والدراسات.

الباب الأول.. الطبيعة

أ- **الجسم،** بحثنا يدور على ماهية الجسم الطبيعي بالإجمال.. وبالتالي، نبحث عن تحديد لمعنى لفظ «الطبيعة» والذي هو كمدلول عام «جملة الموجودات المادية بقوانينها». وهذا يعني أن الطبيعة صنع عقل حكيم، وإن الكل موجود بطبيعته. وأن للطبائع وأفعالها نظامًا وحكمة، وأن بحسب قول (ابن سينا) في كتابه (النجاة) «لا شيء معطل في الطبيعة».. وقد نظر إلى الطبيعة في بابها بمذاهب عدة اختلفت في الرؤية لتتفق في الغاية وهي:

آ- **المذهب الآلي،** وهو التشكيل المادي الأول في النظر إلى الطبيعة، وتبدت على يد (طاليس) في تجوهر الأجسام من الماء، ثم الهواء عند (أنكسيمانس) ثم النار عند (هيرقليطس) لتصب في الذرات غير القابلة للتجزئة عند (ديموقريطس).. وقد سمّي بالمذهب الآلي لتصوره الجسم الطبيعي على مثال آلة من الآلات الصناعية والطبيعية.. آلة كبرى متفاعلة بالحركة مكتفية بنفسها دون دفع خارجي.. مما ينفي عملية الخلق..

ب- **المذهب الهيلومورفي،** وهو المذهب الذي لا يقف عند حد الكتلة في الجسم بل يتجاوزها إلى صورة الكتلة التي تعطي الجسم محدوديته.. وقد قال بذلك (أرسطو) الذي تصور الجسم الطبيعي مركبًا من مادة ومن مبدأ يرد المادة إلى الوحدة ويعطيها ماهية معينة.. ويسمى المادة بالمادة الأولى (الهيولى) تمييزًا لها عن المادة المصنوعة، فدعيّ مذهبه بمذهب (الهيولي والصورة).

جـ- **المذهب الدينامي،** أي (القوة) وله صورتان. الأولى نشأت في العصر القديم، والثانية ابتدعها (ليبنتز). من الأوائل (أنبادوقليس) الذي تكلم عن قوة داخلة محركة للمادة، ثم جاء (الرواقيون) فأضافوا قوة حية أو نفس ذاتية حية.. أما (ليبنتز) فقد استبان نقص الآلية من وجهين: وجه الحركة ووجه المادة..

٢- **الحياة النامية،** بعد تعريفنا للجسم بما هو الكتلة بكيفياته.. نتعرف إلى الجسم بما هو الحياة بحركته..

آ- **تعريف الحياة،** في الطبيعة أجسام حيّة عديدة مختلفة الماهية موزعة في ثلاث ممالك: النبات، الحيوان، والإنسان.. وللمذهب الحسي تاريخ طويل منذ فجر الفلسفة اليونانية. اتباعه يتحدثون عن النفس كمبدأ للحياة وقوام للجسم، ولكنهم يعتبرونها مادية.. وفي العصر الحديث نجد

(ديكارت) الذي رد الطبيعة كلها إلى الامتداد والحركة.. والحق أن الناس يمايزون الحي بخاصتين: الحركة والخروج من القوة إلى الفعل.. ينتج من ذلك أن الأفعال الحيوية باطنية تفترض وظائف متعددة لأعضاء الكائن.. والتنوع باد في أن الحي مركب من أعضاء منسقة فيما بينها.

ب - تعريف الحياة النامية: هي الحياة المشتركة بين جميع الأحياء التي نعرفها.. لها ثلاث وظائف هي: الاغتذاء، والنمو والتوليد.. يضاف العمر للكائن الحي متمايزاً من الجوامد.. وبالتالي التأثر بالعوامل الخارجية، مثل: الانقباض والإفراز.

جـ - الغائية في الحياة النامية: من ذلك يلزم مبدأ الغائية في الكائن الحي يوجهه إلى تمام طبيعته دون علم ولا إرادة.. والغائية نوعان: ظاهرة وباطنة.. ولم يعترف الباطنيون إلا بالغائية الظاهرة، وهم الماديون.. أما (برجسون) فقد أبطل المذهب الآلي للحياة باعتماده الفعل الذاتي الموجود للأعضاء نافياً الغائية..

د - مبدأ الحياة أو النفس: وتفسير الحي فلسفياً يعني: أن الكائن الحي واحد مع تعدد وظائفه وأعضائه.. ومن الوجهة



الفيزيائية نجد بين الخلايا اتصالاً يدل على الوحدة رغم تكاثر الخلايا باعتماد الوظيفية.. وليس للقوى الفيزيائية والكيميائية في الحي أفعال مستقلة، ولكنها آلات لمبدأ الحياة.. على أنه لا ينبغي تصوّر النفس النامية روحية، وجوهراً تاماً متقوماً بذاته، ومديراً للجسم من الخارج.. وليس في الحي سوى نفس واحدة، متعددة القوى والوظائف.. ويرى بعض العلماء، بأن للنبات حياة حاسة، ولكن المؤكد أن لها حركات آلية، وليس أعضاء حاسة..

هـ - أصل الحياة: الآراء متعددة. لعل أولها، أن بعض الحيوانات الدنيا، تتوالد من الماء الآسن والطين.. أو تولدت من مياه

الأنهار والبحار، ثم تطورت (التوالد الذاتي).. أما فلسفيًا، فقد علل (آرسطو) نشوء الحي من غير الحي، بتأثير الأجرام السماوية في المادة الأرضية.. وارتأى القديس (أوغسطين) أن الله في البدء أودع المادة غير المعضونة بذورًا حيّة كمنت فيها ونمت.. أما (المعتزلة) فيرون أن الله خلق الموجودات دفعة واحدة على ما هي عليه الآن.. وحاول (ابن سينا) جمع فاعلية المادة بالفاعلية السماوية بسبب حركة القوى الفلكية.. وفي العلم المعاصر، الرؤى أكثر علمية ومقاربة معرفية من التصور الفلسفي..

٣ - الحياة الحاسة:

آ - علم النفس قديمًا وحديثًا: هو محاولة للوقوف على علم النفس بجميع مسائله وتحليلاته. لما يعتقد في المشكلات وما لا يعتقد.. كان أولهم (هيرقليطس) فالنفس عنده مادية طبعًا، وأعقبه (أنبادوقليس) الذي اعتبر الماء والهواء والنار عناصر وأصولاً. وقال (أبيقور) أن الأحياء نشأت اتفاقًا. وقال (الرواقيون) ليس للنبات تصور ولا حركة، فليس له نفس.. وقد نضج علم على يد (أفلاطون) و(أرسطو) إذ تبنى (أفلاطون) للإنسان نفسًا روحية لسببين: أولهما، أنه يعقل المعاني الكلية أو المثل، والآخر أن المادة جامدة ساكنة.. أما (أرسطو) فقد أسس على قواعد علمية. فالنفس مبدأ الحياة، والأفعال الحيوية في الجسم الحي من نبات وحيوان وإنسان.. أما في الفلسفة الحديثة، فقد رأى (ديكارت) أن المادة مقابلة للفكر، وأطلق لفظ الفكر على جميع الظواهر الوجدانية من إحساس وشعور وتخيّل وتذكر وتعقل وإرادة.. وقد تشعب هذا التفكير إلى وجهين: التصورية والمادية..

ب - الإحساس: هو أول عناصر الحياة الوجدانية، أي أول معرفة تدخل إلى النفس هي معرفة حسية.. والواقع أن للحواس موضوعًا مشتركًا هو الشيء المادي البادي لها بجميع مشخصاته. يقول (ابن سينا): «المحسوسات كلها تتأدى صورها إلى آلات الحس، فتنطبع فيها، فتدركها القوة الحاسة».

ت - التخيّل والتذكر: المخيلة هي القوة التي تحفظ صورة ما يراد على الحواس الظاهرة، وتتمثلها في بنية موضوعها، وتعمل فيها بإشراف العقل وتوجيهه.. وللصورة فينًا نفس مفاعيل الإحساس البدنية والوجدانية. وإن تكن عادة أضعف منها، وقد تكون أشد في الحالات

المرضية.. كما أن الحفظ والاستعادة، يضاف إلى الذاكرة، أي الشعور، بأن الشيء الذي نتمثل صورته أو نحسه قد سبق إحساسه في وقت ما..

ث - حياة الحيوان: جميع القوى المذكورة، وجميع أفعالها، تؤلف الحياة الحاسة المشتركة بين الإنسان والحيوان. ومعظم الفلاسفة ينكر الحياة على الحيوان، ويجعل منه مجرد آلة، ولكن كيف يفعل فعل الغريزة: يرى علماء النفس أن فكرة الغريزة تتمحور حول: أن الفعل المنعكس حركة بسيطة فسيولوجية، وهي ضرورية لحياة الحيوان وقابلة للتعديل والتنوع، وتختلف باختلاف أنواع الحيوان. بيد أنها غير مكتسبة بالتفكير. الحيوان إذن حاصل على وظائف الحياتين: النامية والحاسة. على أن النفس الحيوانية ليست صورة قائمة بذاتها، بل متعلقة بالمادة.

٤ - الحياة الناطقة:

آ - العقل: تتقوم الحياة الناطقة عبر قوتين اثنتين هما: قوة إدراكية هي العقل، وقوة نزوعية هي الإرادة.. وعند الحسيين، أن الفوارق بين الإنسان والحيوان الأعجم، فوارق بالدرجة لا بالماهية. ويفسرون الأفعال العقلية بالصور الخيالية، ويظنون للحيوان عقلاً.. فإذا أرادوا شرح الحكم العقلي قالوا إنه تفوق إحساسين أوصورتين بشكل آلي.. والاستدلال عندهم من جزئيات مشكل آلي تلقائي.. في هذه الأفعال تنحصر المعرفة العقلية.. أما الأخلاق فترجع إلى المعنى المجرد الكلي منزهة عن المنفعة المادية، بغية مثال أعلى.. أما الدين فهو برأيهم، أنه ناشئ مما للعقل الإنساني من يقين طبيعي بأن العالم لم يصنع نفسه وأنه لا يدبر نفسه، وإنما هو صنع موجود كلي القدرة .. والفن يقوم على المعنى المجرد.. واللغة آية من آيات العقل، ومجموعة إشارات دالة على حالاتنا الوجدانية.. والضحك أثر للعقل خاص بالإنسان لا تشاركه فيه الكائنات.. فهذه الآثار أخطر دليل على وجود العقل حيثما توجد.

ب - الإرادة: والإدراك العقلي يستتبع نزوعًا أو ميلاً إلى الفعل مطابقًا له. وهو على نوعين: ميل إلى الحاسة كالحيوان، وميل خاص تابع لإدراك الخير، وهو ما يسمى بالإرادة.. وبالطبع ينكر الحسيون وجود الإرادة. فقد أرجعها (كونديالك) ما للتصور من قوة التحريك في الحياة وفي النوم.. ونحن (المؤلف) نسلم بأن للاستعدادات البدنية والأحوال الخارجية تأثيرًا كبيرًا في أفعالنا.. ولكن الإنسان

يستطيع أن يضبط هذه الأفعال ويختار منها ما يشاء.. كما أن البعض من العقلانيين، أبوّ الإقرار بالإرادة وأرجعوها إلى العقل ومنهم (أفلاطون) وقد ذهب إلى أن الفضيلة علم والرذيلة جهل..

ت - الحرية: الدليل المباشر على وجود الحرية هو شهادة الوجدان.. على من يقوم بقمع الدواعي والبواعث، يكون صاحب إرادة. تلك شهادة الوجدان وتأويلها البديهي.. إلى هذا التصور وجّه اعتراضات.. فمنهم من اعترف بوجود الحرية ومنهم من رفضها.. فالبعض اعتبرها وهمًا وناشئة من شعورنا بحركاتنا النفسية، يصحبه جهلنا بالأسباب الدافعة إلى الفعل. يقول (اسبينوزا): «أليس الحاكم والسكران يتوهمون أنهم يفعلون الحرية»..

وثمة اعتراض منطقي مأخوذ من مبدأ العلية الذي يقوم على تضمين النتيجة في المقدمات فلا حرية.. تفسير الحرية يجب أن يطلب في الفرق بين الخير الجزئي المحرك للإرادة والخير الكلّي المدرك من العقل.. لذا لا يوجد في الحياة (داعٍ أقوى) على حد تعبير (ليبنتز). أما أنصار الحرية الذين يخطئون في تصورها وأولهم (ديكارت) فالإرادة ليست قوة عمياء، وليست الحرية ضربًا من الهوى. فالحرية خاصة العاقل..

ث - الجبرية: يستند الجبريون إلى العلم فيقولون بوجود آلية مادية أو آلية روحانية. ونحن (المؤلف) نطمئنهم فنقول أنه لا خوف على العلم البتة. وللمذهب الجبري صورتان: إحداهما عقلية والثانية علمية مبنية على العلم الحديث في قوله ببقاء الطاقة.. والصورة العلمية للنظرية الجبرية هي بقاء الطاقة.. والمجال عندنا هو هذا القانون والحجج المترتبة عليه.. بل قد نسلم به جدلاً، فلا يضيّرنا ذلك في شيء ما دام الاختيار لنا.. على أن العلم نفسه يقينا من مناقشة هذا القانون (مبدأ للطاقة الكامنة) بقانون آخر هو (مبدأ تضاؤل الطاقة)..

ج - النفس الإنسانية، وجودها: إذا كان لكل ظاهرة جوهر ولكل فعل فاعل، فإن في كل كائن حي نفسًا هي مصدر حياته وأفعاله.. والنفس موجودة بالإطلاق، فإن الحياة لا تصدق على الجسم بما هو جسم، فلأن الحي من مبدأ لا يكون جسمًا، بل صورة الجسم تمنحه الحياة والعقل..

وقد قال (ابن سينا) في وجودها: «لو توهمت ذاتك قد خلقت أوّل خلقها، وفرض على أنها على جملة من الوضع والهيئة وجدتها قد غفلت عن كل شيء إلا عن قوة إنيتها». ونحن (المؤلف) نخالف (ابن سينا)

في اعتقاده، لاعتقادنا أن إدراك وجود الذات يحدث في إدراك الأفعال. وهو ما لجأ إليه (ديكارت) في قوله (أنا أفكر.. إذن أنا موجود).. وفي الحقيقة، أننا في كل فعل من أفعالنا، وكل حالة من حالاتنا، ندرك وجود ذواتنا إدراكًا مباشرًا، وقد ندرك أن الفعل فعلنا وبحالة حالتنا.. ونحاول أن يكون الجسد علّة هذا الوجود الواحد.. ولأجل تفسير وحدة الكائن الحي.. يجب أن يكون حاصلاً على نفس..

ح - النفس الإنسانية، روحانيتها: النفس الناطقة هي الوحيدة بين الأنفس التي تملك فعلاً مستقلاً عن الجسم، وهو ما يسمى بالروحانية، تدرك الخالق والمخلوق، الروح والجسم، الجوهر والعرض.. وإدراكنا الفعلي للماديات يقتصر على إدراك ماهيات هذه العناصر المادية.. والفعل ينعكس على أفعاله يحللها ويتأملها.. وعلى ذلك ليس الدماغ عضو الفكر، ولكنه شرط ضروري لتكوين الفكر من حيث إنه مركز الصور الخيالية المقتضى إليها بالفكر، ليجرد منها المعاني، ويركب الأفكار والاستدلالات.. وقد لخص (ابن سينا) هذه النظرية بقوله: «لا شيء من المدرك للجزئي بمجرد، كل إدراك جزئي فهو بآلة جسمانية، والخيال لا يتخيل إلا بتصور الصورة الخيالية في جسم».. هذه النفس الروحانية المجردة، هل هي جوهر أم صورة الجسد؟ هناك ثلاثة آراء: الرأي الأفلاطوني وهو روحانية مسرفة، والرأي الرشدي (ابن رشد) وهو مادية مسرفة، والرأي الأرسطي المعتبر بين النفس الناطقة جوهرًا.. أما أصلها فهو محل خلاف بين مادية وروحانية..

خ - النفس الإنسانية، خلودها: إذا كانت النفس الإنسانية مستقلة بوجودها وفعلها، فمن البديهي أنّها لا تفنى بفناء الجسد.. وبالتالي خالدة.. فالنفس الناطقة يعود إليها الجسد استكمالاً للطبيعة الإنسانية، وأنها تستأنف حياتها العقلية. ولكن يمكن أن يقال (المؤلف) أن النفس تقدر أن تزاول التعقل بالمعاني المستفادة في الحياة الراهنة.. أي أن تتذكرها وتؤلفها بعضها مع بعض..

❖ ❖ ❖

الباب الثاني.. ما بعد الطبيعة

أ - علم الطبيعة: يرجع لفظ «ما بعد الطبيعة» إلى أحد أتباع أرسطو.. والشعوب قاطبة اعتقدت دائمًا بموجودات أرفع من الإنسان، دعتها آلهة وأربابًا، ودانت لها، واعترفت بإشرافها

على الحوادث السفلية.. فما بعد

الطبيعة علم خاص.. وهو علم فلسفي يرمي إلى استكشاف العلة الأولى للأشياء وتحديد صفاتها، بالعقل وحده، دون اللجوء إلى العاطفة ولو كانت دينية.. ولزيادة إيضاح هذا الموضوع نقول: لعل الهنود أول شعب ظهر فيه المذهب، كانوا على الشرك أو تعدد الآلهة، يؤهلون قوات الطبيعة، ويتصورون لأشياء مريدة كالإنسان.. ولما نشأت الفلسفة اليونانية كان من أقطاب الطبقة الأولى أشياع لهذا المذهب وبخاصة المذاهب المادية الأولى.. وقد عرف المفكرون الإسلاميون المواقف السابقة، واتخذوا إزائها مواقف متعددة بين الإيمان والإلحاد.. بين الدهرية والجبرية.. بين العقلانية والنصيّة.. ووجد في المسيحية، في القرنين الثاني والثالث عشر، أحاديون ساخرون قالوا «الله وجود الكل». وأشهر القائلين بالأحادية في العصر الحديث: جيوردانو برونوا وباروخ سبينوزا، وفخته وشلنغ، وهيجل، وشوبنهور.

٢ - البرهنة على وجود الله: جعل الفلاسفة من البرهنة على وجود الله معضلة كبرى.. فالمركب تابع لأجزائه لاحق عليها، وليس التابع اللاحق مفسرًا بنفسه، بل بأجزائه، وبالعلة المركبة.. وسنقتصر هنا على ثلاثة براهين عامة هي:

آ - برهان من الحركة إلى محرك ثابت: كل موجود طبيعي فهو متحرك، إما بالنقلة أو من مكان إلى آخر، أو من حال إلى غيرها، أو من مقدار إلى أكثر منه، وبالعكس. ومبدأ البرهان أن ليس يمكن أن يكون شيء بعينه محركًا لنفسه، وإلا لزم وجوده قبل نفسه، وهذا محال، حتى الكائن الحي الذي نقول إنه متحرك من ذاته.

ب - برهان من النظام إلى منظم: يمضي هذا البرهان من النظام البادي في الأشياء وعلاقاتها مع بعضها، حتى العاطلة عن المعرفة، فإنها توجد في هيئة مخصوصة، وتفعل على سياق مطرد، فتصون وجودها والنظام في العالم، فتبلغ غايتها قصداً.. وهذا البرهان لا يرمي إثبات نظام شامل في العالم، بل علة النظام حيث وجد..

جـ - برهان من الممكن الوجود إلى الواجب الوجود: الكائنات المختلفة تتكون وتفسد، تظهر وتزول، فهي قبل التكون والظهور ممكنة، قد توجد، وقد لا توجد.. وليس يمكن أن يكون هذا الموجود مجموع الكائنات، فإنها متغيرة، والمجموع متغير مثلها.. ومن المحال التداعي إلى غير نهاية في سلسلة الممكنات.

٣ - صفات الذات الإلهية:

آ - البساطة أو عدم التركيب: أول صفة تلزم عن فكرة العلة الأولى الواجبة الوجود، هي وجودها بذاتها، لا بعلة أخرى، فإن مقتضى العلة الأولى أن تكون بسيطة، فالتأليف يقتضي علّة التركيب، فلا تعود أولى تلك العلة المقولة الأولى.

ب - اللا نهاية: للا تناهي معنيان: أحدهما اللا تعين واللا حد، مثل أي موجود بالقوة، قابل لأن يصير أي شيء، وهذا هو اللا متناهي بالقوة، لا يتم أبداً، بل يتدرج بين النقص والزيادة، كما تتدرج الأعداد.. والمعنى الآخر كمال الوجود، أو الوجود فعلاً محضاً. وما القول بلا نهائية الله سوى تعبيراً آخر عن الكمال، لأن الله وحده كامل مطلق، لا لامتناه نسبياً.

ت - الوحدانية: من البساطة واللا نهائية تلزم الوحدانية. وهي غير الواحدية، التي تعني عدم انقسام الموجود في ذاته وانفصاله عن سواه. بينما الوحدانية تعني عدم وجود نظير أو شبيه أو مثيل، وليس يمكن أن يوجد سوى إله واحد أو وحداني.

٤ - صفات الفعل الإلهي:

آ - تقسيم الفعل الإلهي: طبيعة الإنسان تميل به إلى تصور الأشياء على مثاله، فتخيل إليه فعل الله على شاكلة فعلنا، صادراً عن قوة زائدة على الذات، موزعاً إلى أفعال متمايزة.. إن أقل تأمل في ذات الله، يقودنا إلى أن البساطة تستتبع أن لا يكون في الله سوى فعل واحد، يشتمل جميع الأفعال ويتضمن جميع المقولات.

ب - العلم الإلهي: بيد أن تستتبع نتيجة هي التعطيل وإنكار الصفات والأفعال، وهذا ما لا نراه في صفة العلم، وقد نزه أرسطو الله عن العلم بالموجودات لغاية انعدام الكثرة، والإبقاء على البساطة، ولكن ليس لدرجة العدم، بل العلم بأقل الموجودات حكمة وكرامة.. يضاف إلى ما تقدم أن علم الله بالأشياء علم العلة لمعلولاتها، لا معرفة مغايرة للمعارف وجوداً وماهية.. كما يجب أن يكون الله عالماً بكل شيء وعلمه بالجزئيات خارج الزمان. وأن يكون حدساً حاصلاً دفعة واحدة.

ت - الإرادة الإلهية: لله علم، إذن لله إرادة، فإن العاقل مريد بالضرورة.. وتتبدى الإرادة الإلهية في خلق الكون وتدبيره.. وبكلمة واحدة «إيجاد كل ممكن». ويضاف إلى الإرادة الحرية، ليس على مثال حرية البشر، بل يجب الإقرار لله بالحرية لأنها لازمة منطقياً عن الإرادة، والإرادة لازمة عن العقل، والعقل كمال، والله كامل حائز لجميع الكمالات.

ث - **الخلق**: «خالق ظلمة العدم بنور الوجود» جملة تبين أخص خاصية الله بالنسبة إلى العالم، وتلك هي أنه موجود لغيره، خالق لا من شيء، مبدع بدون مادة متقدمة أو آلة سابقة.. فمتى كان الله هو الموجود بالذات، كان واحدًا أو وحدانيًا، وكان كل ما سواه موجودًا به، ولم يمكن اتباعه للمادة. وكذا من العلة الغائية التي تسير إلى غاياتها من باطن. وكذا من واجب الوجود..

ج -**العناية**: من البديهي أن الخالق معنى بخلقه مدبر له. فرسم له برنامجًا، وعين له هدفًا يسعى إليه ويؤيده هو فيه. وقد عرفها (ابن سينا) بقوله: «إحاطة علم الأول بالكل. وبالواجب أن يكون الكل على أحسن نظام، وبفيضان الخير في الكل». وتشتمل العناية إضافة لذلك على حفظ الموجود في وجوده الممنوح له بالخلق..

خاتمة

خلاصة الكلام في (الله) أن من الضروري وضع علة أولى، وأن العلة الأولى فعل محض، موجودة بذاتها، فلا تغاير في الله بين ماهية ووجود.. إذا كان هذا شأن الله، وأننا خلائقه، حبانا بالحياة الإنسانية، وأسبغ علينا النعم، فقد نعين أن نعبد جلاله، ونقدسه، ونبثه عواطف عبادتنا، جزاء إحسانه لنا: وهذا معنى الدين: إنه علاقة المخلوق بالخالق، يبدأ الله بها ونتمها نحن.. ونختم هذا العمل بقول (لأفلوطين) الزعيم الروحاني الأشهر. قال: «حين ننظر صوب الله، فتلك غايتنا وراحتنا.. إننا بقدر ما نستطيع الحصول على مثل تلك الرؤية، نرى أنفسنا ساطعين نورًا، مليئين نورًا معقولاً.. أو بالأحرى، نصير نحن نورًا خالصًا وكائنًا رقيقًا غير ذي ثقل، نصير إلهًا متقدًا حبًا. تلك حياة الآلهة والبشر الإلهيين السعداء.. تباركت اللهم تباركت!

❖ ❖ ❖

إصدارات

عنوان الكتاب: دفاعاً عن الجنون

المؤلف: ممدوح عدوان

الناشر: وزارة الثقافة - دار البعث - ٢٠٠٥

إن قراءة أولية لهذا الكتاب من عنوانه، قد توقعنا في إشكالية قراءة ما بين السطور، بتحريضات قد تبدو دفاعية باتجاه (الحياة - الموت - الجنون). فمن سوداوية الغلاف تشعر أنكّ أمام مأتمية لا

تلبث أن تصدمك في «موتيفة» مرافقة لرمزية بشرية يبدو أنها قد اكتشفت الحقيقة، فوضعت يداها على الرأس وكان العقل يصرخ (ماذا...). وما أن تدخل الصفحة الخامسة حتى يلفت انتباهك عناوين أعمال هذا الراحل بصمته وضجيجه الذي أخجلنا دائمًا من أنفسنا: (الظل، المخاض، الأبتر، الأيدي المتعبة، الزمن المستحيل، القيامة، الجنون، كازنتزاكي، حال الدنيا، الميراث، الموت، حيونة الإنسان..» وكأنها عبارات تدخلك في البحث عن الجانب الآخر. وهي بالنسبة لممدوح عدوان، حالة كشف صوفي لما هو موجود عرضًا نحو الوجود جوهرًا ليس إلاّ.. تبتعد قليلاً في الصفحة /٧/ ليفاجئك بسيل من الغفرانات تحت مسمى «طوبى»: «للبطن الرافض، للعاقر، للثدي الناضب، للميت، لنا جميعًا، وللعالم» حالة من الذهول العقلي أمام حقيقة جوهر هذا العالم.. مناشدًا كل الطوباويين أن ينشدوا لنا الرحمة.. ولعل الفاجعة الكبرى المؤسسة لما قبل أن يتكئ هذا الراحل على مقولة لصديقه الفيلسوف والأديب «ميشيل فوكو» المتميز بخطاب الجنون دون منازع في جملة تؤكد القدرة على كشف مستقبل أن لا ريب يكمن في الموت ليقول لنا: «ينبغي أن أفترض أن خطابي هذا لا يؤمن لي طول البقاء، وأنني إذ أتكلم لا أتحاشى موتي وإنما أؤسسه..» هذا ولم نبدأ بعد في مضمون الكتاب فتخيلوا ماذا ستجدون، من إنسان استطاع أن يقبض على الخيط الواصل بين الحياة الموت، فسخر منه حد الجنون..

عنوان الكتاب: عن الذاكرة والموت
المؤلف: سعد الله ونوس
الناشر: دار الأهالي / ١٩٩٦/.

درسنا في الفلسفة ما نسميه: المتناقضات، المتضادات، المتقابلات، ما تحت التضاد، وثنائيتنا هذه بين راحلين تكمن في الكل.. في التناقض والتضاد والتقابل لغاية الاختلاف في الإئتلاف أو كما يقول الفلاسفة «اختلاف المؤتلف». فلم يكن هناك كثير بعد بين «ممدوح عدوان وسعد الله ونوس». فالأول عنون بخطاب الجنون والثاني عنون بذاكرة الموت.. حاول كل منهما أن يؤسس لهذا الوجود بطريقته الخاصة وإن اقتربت اللغة أحيانًا. وكأنهما يدركان، أن لحظة القبض على الوجود هو معرفته.. ألم يقل (سقراط) «أعرف نفسك» لقد عرفاها فهربا إلى داخلها ميثاقًا أبديًا في لحظة تعقل.. لقد أدرك الراحل سعد الله ونوس كيف يستخدم

الرمز ليدخل إلى ساحة العقل المتمترس خلف كل التعبيرات مفاجئًا الجميع أنه يكتب لهم وعنهم وفيهم إلى الأبد...

❖ **ليس إلا..** ضمن إصدارات عبد المنعم ناشرون، صدر للأديب الروائي والقاص والصحفي «عبد الإله الرحيل» كتابه الجديد «ليس إلا» في عنونة تثير الريبة منذ بداياتها.. يقع الكتاب في /٢٢٠/ صفحة من القطع الوسط، ضمّ بين دفتيه مجموعة من النصوص الصحفية، كتب المؤلف مبررًا وجودها ودالاً على ماهيتها في ظواهرها قائلاً: هي صفحات محبرة باللون الأسود.. ليكن.. دورنا هو الشاهد لما نرى.. شاهد ينشد الحقيقة قولاً ويتمناها فعلاً.. كلمة تقال مع العقل، في المكان والزمان المناسبين.. في حياة الإنسان يتحول العالم الخارجي إلى حالة من الصدامية مع العالم الداخلي للإنسان. يمارس الاثنان لعبة اللف والدوران.. كل منهما يراقب الآخر ويترقبه. يربض له ويتربص.. يتحول الإنسان إلى شاهد على هذا الواقع وكذا الواقع يصبح أداة إدانة أو إعانة.. وعندما تفلت الذات من رقابة الآخر بتنوعاته، يبدأ العقل حراك التاريخ في صيرورة المعرفة.. من قال أن الإنسان يتكلم في حالة مصالحة.. من قال أن الكاتب يكتب في حالة يقظة أو وعي.. الكاتب يكتب في حالة هروب من الآخر وفي أحايين كثيرة هروب من ذاته.. فالكتابة لا تحتمل الرقيب.. الكتابة فقط ليس إلا..

❖ **القارئ ناقداً،** عن «دار المسبار» بدمشق، صدر للباحث «محمد توفيق الصواف» كتاب تحت عنوان «القارئ ناقدًا». يقع الكتاب في /١٣٦/ صفحة من القطع الكبير، ضمّ بين دفتيه: مقدمة ومجموعة من النصوص البحثية المتمحورة حول النقد الأدبي ماهية وقولاً.. من قراءتي الأولى للكتاب أستطيع القول: إن الكتاب في مجمله محاولة أولى للوقوف على مقولتين هما: القارئ للنص الأدبي بخاصة والفكري بعامة والثانية القارئ بوصفه ناقدًا لهذا النص. وما بينهما هو النص المقروء.. حاولت الوقوف على مضمونية الكتاب فوجدت فيه جهدًا مبذولاً في تحديد ماهية المصطلح المراد استخدامه وتقصي الوسائل المؤدية إلى تحقيق ماهية هذا المصطلح النقدي، مع محاولة لإدخال إبهامات اصطلاحية جديدة غير موفقة. أي محاولة صياغة مفاهيم إصطلاحية جديدة غير موفقة مثال: التشعيرة، الحريائية، الحداثة الإنحطاطوية..إلخ. ولعل السبب في رأيي يعود إلى أن تحديد المصطلح يتم من بنيته وليس من تخارج المعطى الآخر مع البنية: فنحن عندما نقول (أنطولوجية) مثلاً فإن هذا المفهوم يأخذ موجوديته من أنه التعبير

عن الوجود في أحواله أو تبدياته، لا من مقارباته المعرفية أو من اشتقاقات معرفية أخرى كما حصل في (النثيرة) أي (الشعر المنثور)، وحتى وإن كان التحديد الإصطلاحي ليس للمؤلف، فمن غير الجائز استخدامه في عدم ماهيته. فما لاماهية له لا وجود له إذ الوجود بأعراضه، ثم أن العنوان يثير الريبة. فالقارئ ليس ناقداً، بل قارئًا صاحب رأي. أما الناقد فهو القارئ للنص بأدواته النقدية. فقراءة لمضمونية الكتاب تحيلنا إلى الأمر التالي: من الأفضل العنونة بـ (الناقد قارئًا) لأن الناقد هو من يتسلح بأدوات النقد لقراءة النص وبالتالي الحكم عليه، وهو ما حاول المؤلف القيام به..

❖ **تعددية النمط في الشعر الجاهلي**، صدر حديثًا، عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة». الكتاب من تأليف الباحث الدكتور «خالد محي الدين البرادعي». يقع الكتاب في مجلدين كبيرين وبواقع تجاوز /١١٥١/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ الكتاب بين دفتيه: مقدمة وإثنتا عشرة فصلة بحثية تمحورت حول موضوعات عدة من أهمها: العروض والشعر. القراءات الخاطئة. البناء الملحمي في الشعر الجاهلي. تجارب للدخول في العمق الإنساني. النسخ والتكرار. يقول المؤلف في مقدمة كتابه (بتصرف): قارئ التاريخ العربي، يجد الإنسان العربي حقق وجوده في الشعر.. وبخاصة الإنسان في عصر ما قبل الإسلام.. بحياته الروحية والمادية.. إن قراءة نقدية للشعر العربي تضل بالإنسان : أن الشعر العربي لم يوفق منذ مغادرة العصر الجاهلي بدليل صالح يصحّح له الخطوات المعوجة ويضيء له مسالك الدرب ليمضي ويستمر.. وهذا الكتاب محاولة ذات قسمين: قسمها الأول والأخير أفرده الباحث لما أسماه «مصابات» اثرت سلبًا على الحركة الشعرية في مرحلة ما بعد الإسلام.. أما القسم الثاني فهو قراءة جديدة في جانب من النماذج الشعرية الجاهلية. تجربة مرتبطة بوعي بظروفها التاريخية ومناخها وبيئتها.. مما يحرّم تاريخيًا وفنيًا نقلها وتقليدها.. دون النظر إلى الشعر كحالة إنسانية متحركة تتلاءم وظروف مبدعيها، وليست مقدسًا ظهر في عصر لتتبناه العصور اللاحقة، وهو غاية الكتاب.

❖ **الثقافات الأميركية اللاتينية القديمة**، بالتعاون بين وزارة الثقافة السورية والمجلس الأعلى للترجمة في مصر. صدر حديثًا، كتاب تحت عنوان «الثقافات الأميركية اللاتينية القديمة». الكتاب من تأليف الباحث «لاوريت سيجورنه» قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ «صالح علماني» وهو الباحث والمترجم المتخصص في الأدب الإسباني

واللغة الإسبانية. وصاحب أعمال عدة مترجمة إلى العربية عن الإسبانية.

يقول المؤلف في مدخل كتابه هذا (بتصرف): ربما هناك صلة قرابة بين علم الآثار والتحليل النفسي على ما رآه فرويد إلى إثبات الجوهر الحقيقي الكامن وراء الظواهر الفاسدة.. وإلى صعوبة الوصول إلى فكرة مقنعة حول الواقع المادي للقارة وسكانها. إن أسباب عدة تقف وراء هذه (الفتوحات) إن جاز هذا التعبير ولم نقل الغزو الاستعماري المدمر الذي قام على تجارة العبيد والاتجار بالذهب مقابل قتل كل المواطنين الأصليين في القارة الأمريكية. هذه هي حضارة الغرب.. لقد كان العمى حيال عالم متحول إلى غنيمة هو شرط الانتصار.. وحقيقته البحث في ماهية الثقافة الأمريكية اللاتينية تعتورها العديد من الصعوبات: التاريخ غير الحقيقي والآيديولوجي للغازي الأوروبي. حقيقة المؤرخ الأصلي لسكان المنطقة وأسطرة النص بغية الحفاظ عليه.. اللقى الأثرية وما ينتج عنها من قراءات قد تبدو أحيانًا متميزة.. هذا الكتاب محاولة مقاربة موضوعية لما كان قبل الغزو ولما حصل أثناء الغزو ولما بقيَّ من أثر بعد الغزو.. محاولة لإعادة الأمور إلى نصابها في رؤية قد تبدو دقيقة ومحايدة. وبترجمة قد تبدو أمينة ومحددة..

❖ **ستانلي كوبريك، حياته وأعماله،**

صدر حديثًا، عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة «الفن السابع» الكتاب (٨٨) تحت عنوان: «ستانلي كوبريك: سيرة حياته وأعماله». الكتاب من تأليف: «فنسنت لوبوتو». قام بترجمته إلى العربية الأستاذ «علاّم خضر». يقع الكتاب في /٦٩٥/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه: مقدمة وستة أجزاء بحثية تمحورت حول حياة «ستانلي كوبريك» و«أعماله» وهي على التوالي: الجزء الأول: ١٩٢٨ – ١٩٤٨ (برونكس). الجزء الثاني (١٩٤٨ – ١٩٥٦) نيويورك. الجزء الثالث: ١٩٥٦ – ١٩٦٠ (هوليود). الجزء الرابع: ١٩٦٠ – ١٩٦٤ (انجلترا). الجزء الخامس:١٩٦٤ – ١٩٨٧ (الانعزالية.. الشك.. التنسك). الجزء السادس: (اللا نهاية). جاء في مقدمة الكتاب: «إن هذا الكتاب هو السيرة الأولى الشاملة عن حياة «ستانلي كوبريك». وينصب هدفي (المؤلف) على تفنيد هذا الغموض والأساطير المحاكة حول «كوبريك» من خلال سرد حياته بدءًا من ولادته في مقاطعة (برونكس) بنيويورك عبر عقود من إنجازاته السينمائية إلى المفهوم الحالي المبالغ به حول اعتباره مخرجًا مبدعًا معتكفًا يعيش في حالة من النسيان..

❖ ❖ ❖



وسام الاستحقاق السوري للعيسى والماغوط وإخلاصي

في العدد القادم:

- المفهوم الجمالي للكون .
- عشتار الظاهرة والتيار .
- البيئة في التراث العربي .
- نازك الملائكة في أعمالها الكاملة .
- التربية العربية إزاء تحديات العولمة .
- الكوم : بادية اليوم ، عاصمة عصور ما قبل التاريخ
- مفهوما "النظام والفوضى" في العلم الحديث